

محمد عبد النبي

في غرفة الكتابة

تأملات أدبية

محمد عبد النبي

في غرفة الكتابة

تأملات أدبية

إلى أخي وصديقي
باسم عبد الحليم.

الكتابة: لأن الكتابة لا تمثل شيئًا نهائيًا، ولكنها تعطينا فقط دوافع، لأنها بداية لا تتوقف، لأنها دائمًا بداية أولى، مثل الجنس أو الألم. وكلما استمر المرء في الكتابة عصم نفسه من الانحطاط وحصنها من الزوال، ولهذا السبب أكتب: لكي أتحمل هذا العالم الذي يتجزأ بلا توقف إلى العدم.

«غونتر كونرت»

ترجمة: رشيد بوطيب

المحتويات

شياطين الكتب

وذات يوم جاءنا الصبَّاغ بكتاب متسائلًا:
ـ هل سمعتم عن هذا الكتاب؟
غلافه من الخارج يدل على أنه كتاب تاريخ، وقد غُطي به لإخفاء عنوانه الحقيقي وهو «رجوع الشيخ». ونصحنا بقراءته سرًّا. تبادلناه واحدًا بعد الآخر. مررنا بسرعة على أبوابه لنقع في قبضة حكاياته. أججت نيراننا ومدتها بوقود من العفاريت.

الفقرة السابقة من رواية «قشتمر» للأستاذ نجيب محفوظ، ولعل كتاب «رجوع الشيخ» ما زال محظورًا حتى الآن، فهو قطرة في بحر من التراث العربي، بحر يموج بالأخيلة الحسية والحكايات الشهوانية مما تم استبعاده وإخفاؤه عمدًا، حتى ولو لم يعد شباب اليوم ـ كما كانت شلة قشتمر في أوائل القرن العشرين ـ بهم أي حاجة إلى قراءة كتاب يؤجج نيرانهم.

لم يسلم الغرب أيضًا من مهازل المنع والحجب، بل سجن المبدعين أحيانًا، حتى فترة قريبة من القرن العشرين. وفي كل مرة، وبعد مرور السنوات ونضج الوعي، يُرد الحق إلى صاحبه، ويُنصَف الكاتب وكتابه، ولا تبقى إلا مساءلته وتقييمه بمعايير الأدب والنقد غير المقدسة، التي ينفتح فيها باب الاختلاف الرحيم على مصراعيه، بل ربما قُررت بعض تلك الكتب الممنوعة في السابق على طلاب المدارس والجامعات.

حينما ترجمنا مثل تلك النصوص إلى اللغة العربية، على استحياء مرة

أو في مغامرات شجاعة مرة أخرى، بدأ الحديث عن الكتابة «الإيروسية» وتجلياتها، ونماذجها من «الماركي دو ساد» و«د. هـ. لورانس» إلى «أناييس نن» و«هنري ميلر» وغيرهم. فكأننا استوردنا «إيروس» الأشقر ونسينا «إيروس» الشرقي الأسمر الجميل المحبوس في كتبنا القديمة.

و«إيروس» هذا بالمناسبة هو نفسه «كوبيدو» أو «كيوبيد» أو «آمور»، ابن الست «أفروديت» من الأخ «هِرمس»، وهو حسب رأي الأستاذ أمين سلامة، في «معجم أعلام الأساطير اليونانية والرومانية»، يمثل «مبدأ الاتفاق والاتحاد في بناء العالم ومخلوقاته»، وله نوادر ومغامرات. لكن اللافت أنه لم يكن إلهًا للجنس الخالص والشبق الأعمى، بل للحب والغرام، بدليل أن له أخًا اسمه «هيميروس» مختصًّا بالشهوة الحيوانية المحضة. لكن الشهرة لها كلمتها الأخيرة حتى بين الآلهة الوثنية، فجعلنا من اسم «إيروس» مصدرًا ننسب إليه كل كتابة شهوانية، تلك الكتابات التي تتواتر بانتظام في لغتنا العربية حتى الآن، سواء مدَّت لها جسرًا نحو أسلافها العرب أو آثرت أن تستورد من مَعين الأخ «إيروس» الأشقر.

غير أنه ليس من المفيد كثيرًا أن نستدعي هذا الجانب من تراثنا كلما اضطررنا إلى الدفاع عن نصوص أدبية حديثة ومعاصرة يمكن أن تُعَد كتابة «إيروسية»، أو قد تُتهم حتى بالفحش والإباحية، لأنه سيكون دفاعًا سلبيًّا وسلفيًّا، يُحكم أيقونات الماضي في أجساد الحاضر الحية، إضافة إلى أن تلك الكتابات ربما تكون قد لعبت ـ في حينها ـ أدوارًا مغايرة عمَّا نطمح إليه الآن، أدوارًا كالتعليم أو التطبيب أو التسلية، ولم تعد كذلك بمعاييرنا الحالية، حيث لم تزَل الكتب غير المعتمَدة من سلطات الأخلاق الرسمية موضع اتهام، لا سيما تلك التي تحوم حول ممالك الجسد والجنس، موضع اتهام وريبة وخشية مَن يعتبرون أنفسهم حماة الأدب الرفيع والخلق القويم، وكأن الكتب ـ على قدسيتها وجلالها في ثقافتنا العربية ـ أماكن صالحة لسكنى الشياطين، تلك الأخيرة التي قد تتسلل منها في غفلة من الرجل

الراشد القادر وحده على تمييز الصواب من الخطأ، تتسلل الشياطين من صفحاتها لتخطف الأطفال وتغوي النساء وتمسخ عقول صغار السن وتعيث في الأرض فسادًا.

صحيح أن «إيروس» كان يحمل في جعبته سهامًا ذهبية تُرشق في صدر الإنسان أو الإله من هؤلاء فيقع فورًا في غرام أول شخص يراه، ولكنه حمل أيضًا سهامًا أخرى من رصاص، تصيب بالبغض والنفور والكراهية، وكثيرًا ما استخدمها كذلك، وكثيرًا ما يبدو الآن أن جعبة «إيروس» فرغت من سهام المحبة ولم تبقَ فيها إلا سهام الرصاص، لكن متى كانت الكراهية قادرة على العمل والإنتاج والاستمرار؟ متى نجح المنع والحجب في مسخ الناس وتغييب عقولهم لأمدٍ طويل؟

يُحكى أن صبيًّا صغيرًا كبر وتربى في دير لرهبان متزمتين منذ طفولته، فلم يرَ امرأة طول عمره، وحينما صار صبيًّا يافعًا توسل إليهم لكي يخرج إلى السوق، حيث رأى بائعة فتنته، وحينما سأل عنها الراهب المرافق له، قال له إنها الشيطان. عاد الغلام إلى الدير بسهم «إيروس» في صدره، وحينما سأله رئيس الدير عن أكثر ما أعجبه في السوق، أجابه من دون تردد:

ـ الشيطان، الشيطان يا أبانا.

مسألة أذواق

إلى أي مدى يمكننا أن نثق في ذائقتنا الخاصة بالكتب والقراءة؟ أو لماذا يجب علينا أن نثق فيها من الأساس؟ لماذا نميل للحرص عليها والتشبث بها والدفاع عنها ضد أي هجمات من أذواق أخرى وكأنها تهدد وجودنا نفسه؟

ربما لأن تلك الذائقة كبرت معنا، ربَّتنا وربيناها، رأيناها منذ أن كانت طفلة لا تميز الخبيث من الطيب، ثم راقبناها في صباها الغر، واقتحاماتها للمجهول، وإقبالها على الدنيا في نهم لا يعافي شيئًا. لكن ألا يفترض هذا المجاز أننا نعيش منفصلين عنها، كآباء لها أو أمهات؟ كأن الأمر غير ذلك، فنحن وذائقتنا شيء واحد، ولا نراقب طفولتها وصباها، إلى آخر محطات نموها، إلا بأثر رجعي، أي بعد فوات الأوان، بعد أن نكون قد تناولنا العشبة الضارة أو شربنا من البئر المسمومة، ومن يدري أي أوشاب وأدران لا تزال عالقة بجوفنا حتى لحظتنا الراهنة، التي نزعم فيها أننا نعرف ذوقنا في الأدب مثلًا كما نعرف راحة يدنا، لكن حتى راحة اليد قد يعتريها التغير من دون أن نلحظ.

حتى لو عفونا عما سلف، وصرفنا النظر عن تاريخ نمو ابنتنا الحلوة الذائقة وألبوم صورها القديمة، لن ننكر مع هذا أن صورتها الحالية تشكلت بناءً على إجمالي تجاربنا مع الكتب، وما تناولناه وما استسغناه وما شعرنا به ثقيلًا علينا غير قابل للهضم أو للفهم. منذ أول كلمة فككنا خطها، منذ أول

بيت شعر وأول سطر في قصة وأول رواية كاملة، وحتى آخر منشور على موقع فيس بوك مررنا عليه سريعًا وسط الزحام والمواصلات، تُواصل الذائقة عملها، ترسم صورتها، تعجن نفسها وتخبزها، أسيرة لرحلتنا الخاصة، لا يمكنها أن تتجاوز حدود المكونات التي نضعها لها على مائدة المطبخ كل يوم، وينبغي عليها أن تصنع منها شيئًا، شيئًا طيبًا بحيث يمكننا الدفاع عنه أمام أشهر الطهاة ومطابخ الشعوب الأخرى وأفخر المطاعم. تظل الذائقة الشخصية قاصرة لأنها ابنة قراءات صاحبها، تلك القراءات المحدودة للغاية، مهما اجتهدنا ومهما أنفقنا من ساعات وليالٍ، أو طاب لنا الحديث عن المكتبة الكونية وعن أمينها كفيف البصر، وعن جنتنا الموعودة هنالك.

ما من أحد قرأ كل شيء، فكم من السنوات يحتاج أي إنسان لقراءة الأعمال التي تعتبر أساسية ـ أو ما قد يسميه البعض بـ«الكلاسيكيات» ـ على الأقل؟ حتى في أثناء مرور تلك السنوات سوف تتبدل ذائقته مع الوقت بصورة متواصلة، لأن الذاكرة والنسيان يلعبان دورًا حاسمًا عند كل منعطف، ولا يتبقى إلا فتات انطباعات هائمة، جملة، مشهد، حالات انفعالية نائية تركت أثرًا واختفت.

عمَّ نتحدث إذن حين نتحدث عن ذوقنا الخاص وميولنا في القراءة؟ ربما نتحدث عن كائن حي، عن ذاكرة لا تدرك حدودها أو نقاط ضعفها، عن شيء متغير ومتقلب شأن حالة الطقس، عن نبتة تنمو بقدر ما تذبل، عن ظِل في حالة تشكُّل دائمة، ظِل بلا أصل.

يحدث أن يغير الناس آراءهم في كاتب أو كتاب بعد مرور بعض الوقت، فتأتي المحبة بعد العداوة، أو ينقلب الذي بينك وبينه عداوة كأنه ولي حميم. هذا شيء صحي، لأننا نتغير، أو هذا ما يجب أن يحدث وأن يكون موضع انتباهنا. لكن حتى لو استمرت علاقتنا بهذا الكاتب أو ذلك الكتاب كما هي مع كل تجربة قراءة، فلعل أسباب المحبة والكراهية تتغير من وقت إلى آخر، ثم قد تتحول أسباب الانجذاب نفسها إلى دواعي رفض ونفور، عندما تتغير

علاقتنا باللغة والأفكار، إلى آخره، وهذا كله شيء شديد الشبه بما يجري في العلاقات الإنسانية الحميمة. الفرق أن الطرفين في العلاقات الإنسانية يتغيران مع مرور الوقت، فهل يبقى الكتاب ثابتًا باعتباره منتَجًا منجَزًا مفروغًا منه؟ الحقيقة أن الكتاب أيضًا يتبدل مع مرور الوقت، ليس فقط نتيجة تبدل نظرتنا له، بل لأن الزمن يفعل فعله فيه، بكل ما يُستجد خلال هذا الزمن، فيُعريه أو يضيئه أو يمحوه كأن لم يكن.

ربما هناك نوع من الكتب يتحدى كل تلك الافتراضات الجريئة المذكورة سابقًا عن تكوين الذائقة، ذلك الذي يتجدد أبدًا، ويتغير بتغير قارئه، وبتغير الأزمان واللغات التي قد ينتقل إليها مع الترجمة، وبتغير الأماكن والقراءات النقدية، وحتى مع تبدل حالة الجو أو مزاجنا الشخصي، إلى آخر الظروف والملابسات التي بلا نهاية. أتحدث هنا عن كتب حقيقية وليس عن كتب خرافية متخيَّلة لا وجود لها، أو حتى عن كتاب الحياة الكبير نفسه، لكنه ـ ذلك النوع الفريد من الكتب ـ على الرغم من جميع تلك الارتحالات يبقى محتفظًا بجوهر فريد، شيء غامض وغير ملموس، يمكننا أن نسميه روحه مثلًا، لغزه الذي لا سبيل لتفسيره ولا لتجاهله كذلك. هذا اللغز نفسه ما يمنحه تجدده، ويفتح الباب أمام قراءة بعد أخرى وجيل بعد آخر من القراء ليدخلوا إلى رحابه، ويعيدوا اكتشافه وتعريفه ودمجه في راهنهم.

تلك الكتب الفريدة لا تشكل الذائقة بالمرة، بمعنى أنها لا تُجمِّد الذائقة ولا تقولبها، بل تنفخ فيها روح الحياة، تنعشها وتقلقها وتربكها وتقلب عاليها واطيها، تفعل هذا ببساطة ومن غير أن يشعر القارئ المسالم حَسن النية، أو من غير أن ينتبه تقريبًا، سواء عند اللقاء الأول معها أو مع كل مقابلة جديدة، تفعل هذا حتى حين نظن أننا نسيناها وتجاوزناها وانتهينا منها كما قد يظن كل مختال فخور.

الكتاب الحي

على ما أذكر، والذاكرة تخدع، دار ذلك الحوار في فيلم «الحالمون» (للمخرج الإيطالي «برناردو بيرتولوتشي»، ٢٠٠٣)، بين الشاب الأمريكي وصاحبه الجديد الفرنسي، حين امتدح الفرنسي الثورة الصينية، إذ يصطف الناس حاملين كتابًا، ولعله قال هذه هي الثورة الحقيقية، فذكَّره الأمريكي أنهم لا يحملون كتابًا، بل الكتاب نفسه، يحملون كتابًا واحدًا يتكرر، والتكرار يُطمئن. ولعل طموح كثير من الناس هو أن يتوحدوا تمامًا بكتاب واحد مُحدَّد، أيًا كان لونه أو مبدعه أو موضوعه. ينشدون فيه خلاصًا عاجلًا أو آجلًا. هكذا يسطو الكتاب على الإنسان، هكذا يحكم الميتُ الحي، ويركب الماضي على عاتق الحاضر المتدفق، فيكبحه ويشكمه ويسيِّره. في مقابل قناعة هؤلاء بكتاب واحد هناك فريق آخر، يجرجرون أنفسهم من كتاب إلى آخر، ومع كل غلاف جديد يجدون وعدًا بمعرفة نهائية أو متعة غير مسبوقة. هنا تتحول القراءة إلى نوع ماكر من الإدمان، يمارسه هؤلاء بلا انتباه، وقد يرضون بتعاطي أي شيء، حسب الصنف المتاح في الأسواق أو الذي يتكلم عنه الجميع الآن، والحاضر يسرق.

في «٤٥١ فهرنهايت»، الرواية ثم الفيلم، تضرم السلطات النيران في الكتب، لكن الأمر ليس بهذه البساطة، إذ يقرر بعض الناجين بأرواحهم وكتبهم أن يحفظ كل منهم كتابًا من أوله إلى آخره، عملًا كلاسيكيًا مهمًا

يجب ألا يندثر. هنا، مرة أخرى، يتوحد الإنسان بكتاب ما، يصير هو الكتاب، لا ذلك الكتاب الحي المصنوع من أعصاب ومشاعر ورموز غامضة، بل ذلك الببغاء الآلي المطمئن الذي قد يتلو «عطيل» («شكسبير») من دون أن ينسى كلمة واحدة.

وما بين التوحد بكتاب ما وحفظه غيبًا وبين اللهاث وراء كل مكتوب جديد يبقى شيء هارب، شيء ليس مجرد حبر على ورق، شيء كأنه ذلك اللوح المرقوم الذي أوله ابن عربي على أنه جسد الإنسان نفسه، شيء يحتاج للهواء والنور لكي ينمو ويتجدد، وللصمت لكي يعيد تذوق اللغة والكلام، ولرفض جميع الكتب حتى يستطيع أن ينظر إليها بعين جديدة، عين لا تغفل السياق الأوسع المحيط بنا ونحن مندمجون في القراءة، ذلك السياق الغامض المضحك الذي قد نسميه الواقع تساهلًا وقد نسميه الحياة تفاؤلًا.

* * *

سافر ذلك المريد الشاب أيامًا عديدة حتى مَثَل أخيرًا بين يدَي الراهب البوذي، وجلس نافد الصبر، متلهفًا على الحقيقة، متململًا، بينما الراهب الشيخ في كوخه شبه الخالي يُعد الشاي بتمهل وبطء، وآلاف الأسئلة تتواثب في ذهن المريد تنشد أجوبة فورية ونهائية، أسئلة جرجرها خلفه خلال سنوات التأرجح بين الأهواء والمخاوف. ها هو الشيخ يصب الشاي في القدح حتى امتلأ، لكنه واصل صب الشاي بعد ذلك، فبدأ ينسكب عن الحواف، وسال على يدَي التلميذ. فصاح:

ـ ماذا تفعل؟

فأجاب المعلم:

ـ أنت مثل هذه الكأس تمامًا، ممتلئ بنفسك، بآرائك ورغباتك وتخيلاتك وأسئلتك. كيف ستستقبل أي شيء مني ما دام كوبك ممتلئًا حتى حافته؟! أفرِغه أولًا.

* * *

تعلمنا التخزين والمراكمة، وجمع كل شيء ممكن، نقتني الأصدقاء والمعارف كما نشتري الكتب والأدوات والأجهزة والأثاث. هناك كتب تحذرنا من «عبودية الكراكيب» التي تُضيق علينا الخناق في بيوتنا وتحتجز حركة الطاقة خارجنا وداخلنا، غير أن ضيق الفضاء داخل نفوسنا أشد خطرًا. حتى المعرفة صارت تجميع معلومات وبيانات وأرقام، من دون إضفاء معنى أو امتلاك رؤية. كثيرًا ما ننسى قيمة الفراغ الذي لولاه لما وُجد شيء، لولا فراغ الغرفة لما استطعنا الحركة أو ترتيب أي غرض فيها. الغرفة ليست أثاثها أو جدرانها وسقفها، بل هي المساحة ذاتها، ولولا خواء الذهن لما بزغت فكرة. حتى المادة التي تبدو متماسكة وصلبة، فيها من الفراغ بين جزيئاتها ما لا يمكن لنا استيعابه، ولولاه لما تماسك شيء أو وُجد شيء، وهكذا أخبرتنا «سوترا القلب» منذ ٢٥٠٠ سنة تقريبًا: «كل شكل خواء، وكل خواء شكل».

التخلص من كراكيب النفس والذاكرة، ومن ركام الأفكار والمعلومات، وإسقاط متاع الدنيا والعلاقات، أول خطوة نحو الاحتفاء بالفراغ والسماح للهواء والنور بالدخول واللعب بحرية. لكننا نخاف، ونوحد بين ذواتنا وأشيائنا المادية والمعنوية: هذه معتقداتي، هؤلاء أصحابي، هذه كتبي، تلك مقتنياتي، ونتشبث، وكلما ضغطت قبضتنا على شيء تفتت وتهشم واستحال رمادًا بلا مغزى، وكلما تعلقنا زاد خوفنا من ضياع ما نتعلق به، أو ضياعنا نحن عند فقدانه، وهكذا؛ دائرة مُحكمة لا يكسرها إلا الاحتفاء باليد الفارغة، وحدها اليد الحرة العارية يمكنها أن تصافح وتلمس وتشير وتلعب.

يتخذ هوس التجميع، في بعض الأحيان، شكلًا متطرفًا لدى بعض الأشخاص، الذين يجمعون الأشياء القديمة ـ الزبالة حرفيًّا ـ من دون أي غرض فني أو مقصد جمالي بالمرة: الصحف، والمجلات، والعملات، والطوابع، وأربطة الأحذية، والأزرار، والزجاجات، ولعب الأطفال. تمتلئ الخزانات بالخردة والروبابيكيا، وننحبس نحن معها في الداخل، شاعرين بأمان وهمي، وقابضين على لاشيء.

الكتب أحد أوضح الأمثلة بالنسبة إليَّ حاليًّا، في أوساط مدمني القراءة على الأقل. تخرج من المطابع وتُعرَض في واجهات المكتبات، بأغلفتها الجميلة وعناوينها الواعدة، مثل كعك ساخن خرج من الفرن لتوِّه، يكاد يذوب فيه السكر الناعم المرشوش عليه، فيتحلب ريقنا ـ نحن القراء ـ مثل أطفال بشهية مفتوحة وحواس نَهِمة، فنسارع للشراء، طامعين كل مرة في متعة ومعرفة ليس لهما مثيل، وهو وعد نادرًا ما يتحقق، ونظل ندور في دوامة الاستهلاك مع سيادة آليات تسويق جديدة وذكية، وكأن أعمارنا ستنقضي مبكرًا إن لم نقتنِ هذا الكتاب، أو لن نستطيع أن ننام الليل إن لم نحضر ذلك العرض، أو لن نحفظ ماء وجهنا إذا لم نتابع ذلك المسلسل الذي يتحدث عنه الجميع. صار استهلاك المنتجات الفنية والثقافية جزءًا مكمِّلًا للوجاهة الاجتماعية بين فئات كثيرة، لا يكاد يختلف عن الثياب والمظاهر المادية الأخرى، التي طالما وجَّه إليها المثقف التقليدي، أو اليساري على الأقل، نظرات الريبة والاتهام. والساقية تدور، والدائرة مغلقة، والمستهلِك معصب العينين. ثم يأتي صوت الشاعر الهندي «كبير» من بعيد هامسًا:

سألت هذا المخلوق الجائع في أعماقي: أي نهر تريد أن تعبر؟

لم تعُد الغواية هنا تدور حول القراءة والمعرفة والاطلاع، بل الاقتناء والاستهلاك السريع ثم النسيان التام بعد بضعة أسابيع. التلاميذ الصغار يتزاحمون حول الكانتين في الفسحة، يحشون بطونهم بألوان ومواد حافظة لذيذة، فقط لإشباع ذلك المخلوق الجائع في أعماقهم. أي نهر تريد أن تَعبر؟ فلنُعلم الوحش الصوم إذن، وبالجوع سيصفو ويخف. أَنصت إلى نصيحة المتصوف الكاثوليكي «أنجلوس سيلسيوس» تأتيك من القرن السابع عشر: «يا صديقي، هذا يكفي تمامًا، إذا أردت أن تقرأ أكثر، فلتكن أنت نفسك الكتاب، وأنت نفسك الحقيقة».

إذا وضعنا الكتب جانبًا، لو استطعنا، نجد أن إفراغ الكأس، أو ما نسميه هكذا مجازًا، ضرورة نفسية واجتماعية، وليس مجرد ممارسة روحية

خاصة بالرهبان المنعزلين. إفراغ النفس من زحام الأفكار والرغبات والآراء والتحيزات، وربما أيضًا من الذكريات التي تقتات على طاقتنا الحية وتفسد مذاق الحاضر. ليس معنى هذا أن نستيقظ كل صباح بذاكرة مفقودة، لنبدأ تعلُّم كل شيء عن الحياة من البداية، لكن أن نستيقظ كل صباح بصفحة واحدة جديدة لا تلوثها بقايا اليوم الماضي، مستعدين لأن نتغير بناءً على ما يقدمه لنا اليوم الجديد، وليس بناءً على ما نظن أنه «أنا»، بكل ما تعنيه هذه الكلمة المربكة «أنا»، من إطار مسبق وذاتٍ لها صورتها المطمئنة، التي تميل لإعادة إنتاج نفسها دائمًا وأبدًا، في تكرار قهري، يعيق النمو ويحتجز الإمكانيات.

ليس عليك أن تكون شخصًا متدينًا لتعرف متعة التخلي عن كراكيب الماضي المادية والمعنوية، يكفي إدراكك البسيط أن كل شيء يخضع لتغير مستمر، وأن ما تقبض عليه ظنًّا أنه ذاتك أو حياتك يتفتت ويندثر باستمرار، يتغير، هنا قد يبدأ انتباهك نحو ما لا يتغير أبدًا، الأفق الصافي الذي يستضيف السحب العابرة، عبورها الخفيف يغازل المقيم. مسرح نفسك الخاوي الذي عُرضت عليه كل تمثيليات ذهنك النشط الخلَّاق.

بين الحضور والغياب

هل يطمح العمل الفني حقًا لعزلنا عما نسميه الواقع المحيط بنا، أم أنه بالأحرى يريد لنا أن نعقد علاقة أوثق وأذكى مع ذلك بالواقع؟ لكن هل هذه هي الصيغة الأنسب للسؤال؟ أو هل من المستحيل أن يكون لعمل فني واحد طموحان متعارضان؟ المؤكد أن لكل عمل فني، نستشعر عظمته بينما نتلقاه، أكثر من طموح واحد في الحين نفسه، بل زمرة طموحات ذات أشكال وألوان، ربما تبدو للعين في الوهلة الأولى عصابة متنافرة لا يوحِّد بينها شيء.

إذا نحينا جانبًا ثنائية الحضور والغياب، لبرهة قصيرة، وفتحنا الباب قليلًا أمام أمثلة أخرى على تلك الطموحات المتعارضة داخل جسد النص الأدبي تحديدًا، لأمكننا أن نرى مثلًا طموح استمالة القارئ، وفي مقابله طموح إرضاء الذات فقط وقبل كل شيء، الحقيقة أن هذه حكاية قد تؤدي إلى صراع بغيض لا ينتهي إلا بضحايا وأشلاء، لكن إنكار وجود أي من الطموحين ليس إشارة صحية بالمرة.

قد تدخل من هذا الباب الموارب أيضًا ثنائيات أخرى، متشابكة الأذرع، مثل إخوة متحابين. لكن لمَ نقصر أنفسنا على الرقم اثنين؟ ففي رواية واحدة ـ جيدة وجديرة بأكثر من قراءة ـ قد نلمح طموحًا نفسيًّا واجتماعيًّا وسياسيًّا، بل روحيًّا، في إطار شخصية واحدة عظيمة، من دون أن يقع أي تنافر أو تعارض بين هذا كله في سبيكة السرد الواحدة.

تلك الطموحات مهما تعارضت وتضاربت فيما بينها، وداخل العمل الفني الواحد، فإنها مضطرة - في نهاية الأمر - إلى التفاهم والتجاور والتناغم والانسجام، تفعل ذلك تلقائيًا داخل آلية غامضة من عمل الوعي والخلق الفني، أو قسرًا على يد المبدع نفسه، أو مجموعة المبدعين إن كنا نتحدث عن عمل فني جماعي.

يمكننا الآن العودة إلى الطموحين اللذين انطلق منهما السؤال. أول ما يتبدى هو طموح الغياب، أو بالأصح التغييب، رغبة القصة أو القصيدة في إلهاء قارئها، في دفعه لنسيان العالم بما فيه، في عزله عن واقعه تمامًا وتثبيته في واقعها الخاص، سواء كان لهذا الواقع الخاص بها أي مرجعية في عالمه وحياته وتجربته، أو أنه مجرد خيال محض لا أساس له في عالمه. لا شك أننا حين ندخل إلى حكاية مكتوبة جيدًا، يغيم العالم من حولنا وتتضح صور الحكاية، يهدأ العالم من حولنا وتصخب أصوات الحكاية، تملأ الكلمات الحيز المحدود والمتاح على مدار اللحظة في وعينا وتُقصي كل ما عداها. هل في هذا شبهة هرب من الواقع؟ ربما، ولِمَ لا؟ لكن في كل فن نزعة دائمة للهرب من رتابة الحياة اليومية وجمود الواقع بالسِّحر والمفاجآت، والانحراف المثير عن منطق المعتاد والمألوف.

في المقابل، هناك الطموح الآخر، الذي أسميناه تكاسلًا بطموح الحضور، أو بالأصح الاستحضار، حيث يستدعي النص القارئ لمجرد أن يرفع من درجة تَورطه في واقعه، ويحيله دائمًا للخارج، أو يعيده إليه بعد أن تكون حواسه اغتسلت من أدران الاعتياد والألفة، لتستقبل ما نسميه بـ«العالم الخارجي» في صفاء وتجدد وانتعاش.

وهذا الطموح لا يخفت بالمرة مهما كانت اللعبة فانتازية ومجنونة، فكل حكاية أيضًا تنشد أن تعيد سامعها إلى واقعه ودنياه، وقد تغير السامع فتغيرت من حوله الدنيا، تريد أن تدمجه في محيطه بعد أن عزلته لبعض الوقت، تريد

أن تعيد تشكيل وعيه بالعالم، أي أن ترده إلى أمه الأرض وأبيه الواقع، وليدًا جديدًا قادرًا على الاندهاش أمام أبسط الأشياء وأوضحها.

ليس من الضروري أن يكون التجسد الوحيد لهذا الطموح في الأدب التوجيهي أو الفن التعليمي، بمعنى ذلك الذي يحمِّل قارئه برؤية مصمتة ونهائية عن عالمه، ويطالبه ضمنيًا بتمثلها والعيش وفقًا لها، بل من الممكن أن يتجسد أيضًا في نصوص تحيل للواقع بمعناه البسيط والبدائي، لمفردات الطبيعة، لتفاصيل الحياة اليومية، للعابر والزائل واللطيف، تنتزعه من سياق الصخب والزحام، وتضعه في إطاره الجمالي الجدير به، وهي بهذا تلفت متلقيها لكل كنوز الجمال والفرادة المحيطة به.

إذا رجعنا الآن إلى الطموحين والنزاع المفترض بينهما، فقد نرى أن انتفاء هذا التناقض، وبالتالي الصراع، ممكن، بل إنه الأصل، ولن تبدأ هداوة الهدنة بينهما إلا من داخل نفس الكاتب، حينما ينتبه إلى تلك الحدود المتماهية في لعبة الكتابة، وخصوصًا بين تغييب الواقع المحيط بنا واستبعاده وإخفائه، وبين استحضاره وإعادة اكتشافه بدهشة طازجة. كأن الكتابة لا تمحو إلا لتُحيي، وهي بذلك تضحي بذاتها - في أحيان كثيرة - حتى تكون مجرد جسر من كلمات نحو استعادة مملكة الواقع اليومي الحي، وفي أحيان أخرى ترفض ذلك في كبرياء، فلا تكون جسرًا إلا نحو نفسها، ولا تعكس مراياها إلا ممالكها السحرية المشيدة من غبار الأحلام.

مطبخ الكاتب

يقول الكاتب الإنجليزي «نيل جايمان»: «الكتابة تشبه الطبخ شبهًا كبيرًا. أحيانًا لن تنفش الكعكة مهما فعلتَ، ولكن من وقت إلى آخر ستجد أن طعم كعكتك أحلى من كل أحلامك بها».

لا يتوقف الأمر عند مجرد التشبيه، فبعض كبار الكُتاب اشتهر بولعه بالطبخ وممارسته؛ منهم على سبيل المثال «ألكسندر دوما» الأب، فقد كان ذواقة خبيرًا بالأطعمة، وإذا ارتضى أن يجد الناس أخطاء في كتبه، فقد كان يفخر دائمًا بأنه أستاذ لا يبارى في فن الطهو. لا شك أننا لو بحثنا أعمق، لوجدنا أمثلة أكثر على هذا الولع عند كُتاب آخرين، وأذكر كتبًا أدبية اعتمدت في بنائها وحبكتها على نشاط الطهو ولذائذ الطعام؛ منها مثلًا رواية «كالماء للشوكولاتة» للكاتبة المكسيكية «لاورا إسكيبيل»، وهناك كتاب «أفروديت» للروائية التشيلية «إيزابيل الليندي»، التي ربطت بخيط حريري ما بين الطعام وفعل الحب.

وفي كتابه «العالم حسب جارب»، كتب «جون إيرفنج»:

> إذا كنت حريصًا، وإذا استخدمت المقادير المناسبة، ولم تحاول اتخاذ أي طرق مختصرة نحو هدفك، فغالبًا ما تستطيع أن تطهو شيئًا طيبًا للغاية. أحيانًا يكون الشيء الوحيد ذو القيمة والذي يتم إنقاذه من يومك هو ما تعدُّه لتأكله. أما مع الكتابة فأرى أن بوسعك اختيار جميع المقادير المناسبة، وتمنح الأمر كل ما تستطيع من وقت وعناية، ومع ذلك لا تصل

إلى شيء. هكذا هو الحال مع الحب أيضًا. ومع ذلك، يبقى الطهو قادرًا على أن يحفظ العقل لكل مَن يحاول جاهدًا.

ربما توحي رؤية «إيرفنج» هذه بشيء من الإحباط، غير أنها ما زالت تؤكد على ذلك الخيط الواصل ما بين فن الطهو والكتابة، ففي الحالتين يجد المبدع نفسه أمام خيارات لا نهاية لها، لكن ما يوجهه في الحالتين هو هدفه الأساسي، ماذا يريد أن يبدع؟

لعلنا نشعر بالارتباك والضياع إذا ما أسعدَنا الحظ بدخول مطبخ أحد كبار الطهاة، لكن المؤكد أنه لا يستخدم كل عدته وذخيرته تلك كلما أراد أن يعد فطورًا خفيفًا أو يقلي بيضة على السريع. وهكذا الكاتب، ليس مضطرًّا على الدوام إلى الاستعانة بجميع ترسانة الأدوات والتقنيات التي نقرأ عنها في لعبة السرد. يكون عليه طيلة الوقت أن يختار من بينها ما يلائم الطبق الذي يريد إعداده، فالإكثار من عناصر التشويق مثلًا قد يساوي الإفراط في التوابل، التي قد تهدد المذاق الأصلي للمكون الأساسي للطبق من لحوم أو خضراوات.

ثم هل تريد أن تعد وجبة خفيفة لشخص أو اثنين، أم وليمة احتفال لعشرات الضيوف؟ هل تريد أن تقدِّم موقفًا مكتنزًا ومشحونًا، أم عالمًا فسيحًا يرتحل بين الأزمنة والأمكنة والشخصيات؟ أجب عن أسئلتك تلك أولًا لتعرف أي أدوات مطبخك أنت بحاجة إليها، وأي مقادير سيكون عليك الاستعانة بها، وبأي كميات، وتوقيت إضافة كل منها. ولاحظ أن المنتج النهائي لوجبتك لن يكون مجرد تجميع لتلك العناصر والتقنيات، بل هو شيء أكبر وألذ، حيث تختلط تلك النكهات والمذاقات في فم القارئ، ويصبح من العسير عليه أن يفصل أيًّا منها عن الآخر.

كل من وقف في المطبخ لإعداد طعام ما يدرك أنه لا يستطيع ـ مهما حاول ـ أن يصل إلى المذاق نفسه مرتين، ففي كل مرة تهرب النكهة وتتجدد، مهما حرص على تكرار الوصفة ذاتها بحذافيرها. هكذا أيضًا يعرف كل

من جلس أمام الصفحات البيضاء للكتابة أنه ما من وصفة نهائية بالمرة. قد توجد نصائح، إرشادات على الطريق، شرح لكيفية استخدام أدوات المطبخ وأسرار التوابل والأعشاب، لكن معرفتك بذلك كله لا تضمن بالمرة تجنب المفاجآت. وقد تكون المفاجأة سارة، حين تكتشف بالمصادفة عنصرًا جديدًا يمكن إضافته إلى الوصفة القديمة، أو ـ حين تكون محظوظًا وموهوبًا بالقدر نفسه ـ حين تكتشف وصفة جديدة من الألف إلى الياء. لذلك كله فإن سر الطبخة لا يوجد في كتاب أو في برامج الطهو، يوجد فقط عندما تشرع في العمل، يوجد فقط عندما تتدفق منك الكلمات على الورق، السر الحقيقي بداخلك أنت، وما عليك إلا اكتشافه بالممارسة والتجربة.

قد يتردد المرء على أشهر المطاعم ويأكل من صنعِ يد أفضل الطهاة، لكنه لن يستطيع أن ينسى مذاق وجبة أُعدت من أجله هو، أعدها شخص يحبه ويهتم به. لا تضع نفسك في موضع أشهر الطهاة، فمع كل حِرفيتهم وخبرتهم لن يستطيعوا تسريب ذلك الحنان والمحبة إلى أطباقهم كلما طبخوا إلا نادرًا، لا تتخذ من الطبخ مهنة، أو تطمح إلى إنتاج تلك الوجبات السريعة المتشابهة والمقدَّمة لملايين الأشخاص بكميات هائلة، بل اكتب كأنك تُعد وجبة منزلية صغيرة لشخص واحد فقط، شخص تحبه وتهتم به، وستكون أسعد لحظات حياتك حين يغمض عينيه قليلًا، متلذذًا وهاتفًا: «الله!».

سبع ملاحظات لكاتب القصة القصيرة

١ – لستَ مضطرًّا لأن تعكف على بناء بيت واحد لسنوات متواصلة، يمكنك أن تثق في الفنادق، غرفة لليلة واحدة، كل صباح منظر مختلف، النزلاء يتغيرون واللغة من حولك تتغير. لست مضطرًّا لأن تكافح، كعامل بناء مسكين لأمد طويل، في تشكيل روايتك، من دون نتيجة مضمونة بالمرة. أن تعيش خفيفًا، تتنقل، تلقط رزقك كالطيور تغدو خماصًا وتعود بطانًا. كل مرة تجربة، كل مرة مغامرة. لذة العابر، الإفضاء بالأسرار الحميمة لغريب في قطار أو حانة من دون أي وعد بلقاء ثانٍ، هذه بعض متع القصة القصيرة.

٢ – غير أنك تستطيع طوال الوقت أن تفكر في ذلك البيت الذي تحلم ببنائه، ترسمه في خيالك وتخطط له، بينما تتنقل بين الفنادق والمساكن المؤقتة. يمكنك دومًا أن تتحدث بابتسامة حالمة عن بيتك المشتهى، جادًّا أو ساخرًا. سيظل بوسعك أيضًا أن تبني ذلك البيت المتخيَّل على هيئة الفنادق والمساكن المؤقتة التي عشت فيها، «إيتالو كالفينو» فعلها وأفلت. بالطبع يبقى بوسعك أن تتجاهل حلم الاستقرار لأطول وقت ممكن.

٣ – لن تكون مطالَبًا بالعثور على أفكار كبيرة لتكتب عنها، انسَ التاريخ والهوية والقضايا السياسية والاجتماعية التي يتنافس عليها الروائيون وأشبعوها تشريحًا. تذكر أنك طائر بلا عش، عابر سبيل، إذا أصبحت فلا تنتظر المساء، وإذا أمسيت فلا تنتظر الصباح. ستتيح لك القصة الإخلاص

لما نعيشه هنا والآن من سيولة وتفكك وارتباك، حيث لا أحد يفهم شيئًا على الرغم من أن الجميع يدَّعي العكس طيلة الوقت، وخصوصًا الروائي، الروائي الجاد الذي يقدِّره النقاد والقراء ويلاحق الجوائز. إنه يبدو كما لو أنه يملك جميع الأجوبة الصحيحة على جميع الأسئلة الصحيحة. أما أنت، فعاطل بالوراثة، صديق لحركة النجوم، عينك على ورقة الشجر التي سقطت وحطت إلى جانب حذاء المرأة الواقفة في انتظار الباص، تعرف كيف تجد العالم في قشرة جوز وتسمع موسيقى الكون في حبة الرمل، أو هكذا تعزِّي نفسك أحيانًا. لا أجوبة لديك على القضايا الكبرى والمسائل الخطيرة، جيوبك ممتلئة بقِطع الحلوى والألغاز والأحاجي التي لا يعرف لها أحد حلًّا من قديم الأزل، هذا زادك الذي لا ينفد أبدًا، تستغني به عن العالمين، وتتسلى به عن أكاليل المجد.

٤- ككاتب قصة قصيرة تستطيع أن تصادق شعراء قصيدة النثر؛ بعضهم جدير بالصداقة لأن في روحه جرى زواج سري بين الشعر والقصة، وبعضهم مثلك ينظر بعين الشك إلى عمل الروائي عمومًا. إذا كنت واعيًا بمعنى أن تكون قاصًّا مختلفًا اليوم ستجد جسورًا كثيرة تصل بينك وبين قصيدة النثر، لأنها لا تلوي على شيء، لكنها تلوي مادة الواقع، أو ما يسميه الروائيون كذلك، لتصنع قطعتها من الهشيم والفتات. يمكنك مع كُتاب قصيدة النثر أن تضحكوا حتى تدمعوا من طموح صديقكم الروائي المسكين الذي يسهر الليل ليعيد بناء العالَم، العالَم نفسه الذي يتغير باستمرار خارج نافذته. لا بأس من أن يمتزج ضحككم بلمسة شفقة أو حسد.

٥- استمتع بالظل، أنت عميل سري، لا أحد يعرف وجهك غير أصدقائك من كُتاب القصة، لا تطمع في أن تتحول قصصك إلى أفلام ومسلسلات؛ فهذا أقرب ما يكون إلى كروان يتمنى أن يكون طاووسًا، ولو حدث هذا فلا تصدق معجزاتك واستأنف طيرانك وغناءك في أسرع وقت ممكن.

٦- أما إذا حاصرتك فكرة رواية وحرمتك النوم ومتعة الضحك مع أصدقائك

شعراء قصيدة النثر، فيمكنك على الدوام أن تلخص حبكتها وتكتبها في بضع صفحات كقصة متخفية، كهيكل عظمي معروض في متحف للأفكار، على الأقل لن يتهمك أحد عندئذ بالثرثرة والترهل والحشو.

٧- انسَ ما يقال عن صعوبة نشر القصة، إن هي إلا أكاذيب مَن تحولوا إلى الرواية أو يفكرون في ذلك، ويمكنك على الدوام أن تنشر قصصك في الجرائد والمجلات والإنترنت، أو حتى على حساباتك الخاصة في مواقع التواصل. إذا ضاق بك الحال يمكنك أن تقرأها لأصحابك أو تحكيها للغرباء في القطارات والحانات، وإذا وصلت لمرحلة اليأس تستطيع دائمًا أن تجد خيطًا غامضًا يربط بضع قصص كتبتها فتنشرها وتكتب على غلافها رواية، إذ على الرغم من كل ما سبق لم تعُد الحدود بالوضوح القديم نفسه عندما كان «الجنس الناعم ناعم، والجنس الخشن خشن».

إيقاع الحالم

كثيرًا ما يُسأل الكُتاب عن الوقت الذي لزمهم لإنجاز عمل ما، يجيب بعضهم إجابة واضحة على وجه التحديد أو التقريب، والبعض الآخر يتملص من الإجابة مؤكدًا أنه لا يعرف حقًا. تكمن الصعوبة في مراوغة المقياس الزمني نفسه. عندما نتحدث عن نشاط زئبقي مثل الكتابة، فقد يكون الوقت الفعلي لكتابة إحدى الصفحات ساعة أو أقل، لكن هل كُتبت حقًا في هذا الفترة الزمنية فقط؟ هل زمن الكتابة هو مدة مرور القلم على الورق أو النقر على لوحة المفاتيح وحسب، أم أنه أوسع وأشمل من هذا؟ ماذا عن أوقات التأمل والشرود مع الفكرة، وملاحقة العبارات في ثنايا الحياة اليومية للكاتب بأنشطتها المتباينة؟ وماذا عن وقت التحرير وإعادة الصياغة بكل ما تقتضيه من قص ولصق وتعديل وضبط النبرة وتدقيق المفردات وتنعيم الحواف؟

أغلب المهن الأخرى لا تتعلق بممارسيها على هذا النحو، يتركونها في أماكن العمل ويرجعون إلى حياتهم، فيمكننا تحديد مقدار ما لزمهم من وقت لإنجاز مهمة ما. تختلف الحسابات مع أنشطة الخَلق والإبداع، وبخاصة الكتابة، فهي وظيفة بدوام كلي متواصل على مدار الساعة، في الليل والنهار، في النوم واليقظة، في الوحدة أو مع الآخرين، في الضجيج أو الصمت، في وسائل المواصلات أو أمام شاشات التلفزيون. كأن

جنيًّا صغيرًا داخل كل كاتب، يعكف على العمل من دون فترات راحة، يتصيد الأفكار، يطور قِطعًا غير مكتملة، يزن الاحتمالات، ويختار من بين عشرات الطرق المتقاطعة، يتخيل ويلعب ويُشَكل. أما وقت إنتاج النص نفسه فليس إلا وقت عرض المسرحية على الجمهور، لكنه ليس أبدًا وقت التحضير لها والعمل على البروفات والإضاءة والأزياء والحركة، إلى آخر المهام الضرورية.

في الأحلام نعيش حياة أخرى، وقد نستغرق في دراما طويلة عريضة، حافلة بالتفاصيل والمنعطفات والمفاجآت كأنها عمر كامل، غافلين عن أن الزمن الفعلي للحلم لم يكن إلا ثواني معدودة. زمن الكتابة هو نفسه زمن الحلم، له قياسات أخرى غير ما تعرفه دَقة الساعات. وهو أيضًا زمن شخصي، لأننا لا نحلم إلا فرادى، فلكل حالم قانونه وإيقاعه ووتيرته في إنتاج صوره وشطحاته. من المستحيل افتراض وقت محدد ينبغي الالتزام به لإنهاء نص ما، إذ لكل كاتب زمنه المستقل، ولكل نص أيضًا توقيته الخاص في التشكل والنمو والاكتمال، بصرف النظر عن مساحة هذا النص أو موضوعه أو طموحه. لذلك ليس غريبًا أن ينهي كاتب ما عملًا سرديًّا فاتنًا في أسابيع قليلة، أو أن يقضي سنوات عديدة مشتغلًا على كتاب واحد، أو أن يتباين إيقاع الكاتب نفسه من وقت إلى آخر ومن مشروع إلى آخر.

لن يأتي الحلم بالطبع من غير نوم عميق، ولن يخرج النص من غير محاولة كتابته، لكن هذه نقطة أخرى، تخص مدى التزام الكاتب بتطوير عمله يومًا بعد آخر، مثل مسائل عديدة غيرها تتدخل في زمن إنتاج النص، من قبيل أحوال الكاتب نفسه في تلك الفترة، ومدى استقرار حياته وانضباط روتينها، وطبيعة المشروع نفسه ومقدار ما يلزمه مِن تأمل أو بحث ودراسة.

على الرغم من ذلك كله يبقى شيء ما غامض وراء التقديرات المنطقية

والحسابات الصارمة، شيء كأنه إيقاع سري لكل كاتب، موجات مبهمة من التوهج والهمة تصعد به أحيانًا إلى أعلى عليين، فيتدفق كأنه لم يعُد هو من يكتب، بل يُكتب من خلاله ويُملى عليه من مصدر خفي داخله، وفي أحيان أخرى قد تشده موجات أخرى إلى الدرك الأسفل من الجمود والجفاف والجدب، إلى حد أنه قد يرحب بالعدم آنذاك عن طيب خاطر.

عواقب اللعبة

مع الوقت، ومن دون قصد، قد تتحول الهواية التي تُسرِّي عن صاحبها إلى شيء آخر، بصرف النظر عن اسمه أو طبيعته، وسواء سعى قاصدًا أم لم يسعَ نحو ما يسمى الاحتراف.

ربما لا تختلف لعبة الكتابة، في ذلك التحول، عن أي هواية أخرى، غير أن من الصعب على أي كاتب ـ مهما كان قريب العهد ببداياته ـ أن يحدد تلك اللحظة المراوغة التي تحول فيها من لاعب حر في أوقات الفراغ إلى شبه محترف، أو صاحب مشروع أو رحلة، أو ما لا يدري له اسمًا بالمرة. جانب من صعوبة التحديد هذه يرجع إلى أن حديقة الكتابة منذ بذرتها الأولى في صدر صاحبها لا تكاد تتوقف عن النمو، حتى إن توقف الكاتب نفسه عن رعايتها لوقت طال أو قصر، تنمو في الصمت والظل والخفاء، إلى أن تسنح لها الفرصة ويهلَّ أوان التبرعم والإعلان عن نفسها في حياء وتهيُّب أو حتى في غرور وتباهٍ.

تنبجس المياه فجأة من بين شقوق ما بدت حجارة صلدة، وسرعان ما يجد صاحب الهواية نفسه مطالَبًا بتعلم السباحة، قبل أن يداهمه جنون الموج. لم يعُد من الممكن له الاكتفاء بالوقوف على الشاطئ متأملًا الأفق، أو منتظرًا ما قد يلقي به البحر تحت قدميه، بين الحين والآخر، على سبيل المِنح والعطايا من الغيب. تستولي عليه الرغبة في ملامسة

المياه بكامل عريه، وحتى الخوف من الغرق يصبح في أحيان خاطفة له غواية ونداء عذب.

منذ تلك اللحظة، تقريبًا، تبزغ العقبات والمشكلات وتتكاثر فيما بينها، كأنها شياطين حبيسة طال شوقها للحرية. لحظة انتهاء طفولة اللعبة واللاعب، وجع البلوغ واختمار عجين النضج، إذ يُضطر اللاعب، يافعًا أو كهلًا سواء، إلى الخروج من قوقعته الصغيرة ومواجهة العالم الواسع المخيف، يضطر لأن ينكشف أمام الآخرين، أمام آرائهم وأذواقهم وأحكامهم. قد تهرسه كلمة نقد قاسية، أو خانها التعبير الدقيق، وقد ترفعه للسماء جائزة صغيرة، أو عبارة إعجاب وتشجيع، وفي كل الأحوال إن لم يكن قد اشتد عوده بعد فالاحتمالات كبيرة أن يرتد إلى نطاق الهواية غير المعلَنة في أي لحظة.

يكتسب المغرم بالكتابة والقراءة عائلة أخرى غير أولئك الغرباء الذين وُلد لهم وبينهم، عائلة تمتد فروعها وظلالها في كل اتجاه بلا نهاية تقريبًا، وأغلب أعضائها في عِداد الموتى، لكنهم أحياء عند قرائهم يرزقون، وغيرهم قليلون لا يزالون موجودين، في موضع ما، واقفين على الشاطئ نفسه، يتبادلون نظرات الونس والوجل، وهؤلاء جميعًا يشجعون ويهددون الوافد المستجد، وجميعًا يطلبون منه بعضًا من الانتباه. لا توجد طريقة سديدة للتعامل مع تلك العائلة الممتدة غير اتخاذ مسافة آمنة من أغلب أفرادها، تضمن للعضو الجديد قدرًا من الحرية ومن دون أن تكرس الوحشة والاغتراب. تختلف تلك المسافة من لاعب إلى آخر، ويبقى تقديرها لغزًا آخر يتوجب عليه هو وحده أن يجد له حلًا.

حتى إن أفلح اللاعب، أحيانًا، في تجاهل تلك النظرات المخيفة المسددة إليه من معاصريه وأسلافه، تظل هناك أعين أخرى، لم تتفتح بعد، تترصده من مواضعها الغامضة في المستقبل، تنتظره هي أيضًا لتحكم عليه بالبقاء أو الزوال، بالمجد أو التفاهة. يصيبه الدوار إذا ألقى نظرة في داخل البئر،

إذا تخيل وجوده الشبحي، بعد أن يُطوى الكتاب. سوف تسافر كلماته وعباراته ودعاباته في الزمن بجسارة نحو الأمام، بينما يسافر رماده بوداعة نحو الوراء. وسوف تتبدل ملامح وجهه، ويكون ألف شيء آخر غير ما ظن أنه عليه في سيرته الأولى. هذا ما تهمس به البئر له، مع كل قراءة سوف تتغير، وقد تذبل وتشحب وتتلاشى تدريجيًّا في صمت مخزٍ، بلا ذنب جنَته يداك، ولكنها الأقدار والمصادفات، وإساءة التفسير والمبالغات، وتأويل الأهواء والأغراض. حتى إن بقيتَ وسطعتْ شمسُ نصوصك من وراء قبرك، فالمخاطر أكثر وأغرب. يضع أصابعه في أذنيه، أي رعب بثته في اللاعب بئرُ الزمن. يُنصح هنا بأقراص النسيان والتجاهل والاستخفاف من استطاع إليها سبيلًا.

معجزات صغيرة تتحقق إذا لم يبالِ اللاعب بتلك الأعين الراصدة في كل زاوية ومن كل اتجاه، بحيث يستطيع أن يغمض عينيه، وأن يتذكر مذاق الماء ولون الماء، نداءَ الماء وملمسَ الماء، ولعبته القديمة، ومن يكون هو، وما الذي أتى به إلى هنا ذات لحظة مباركة أو ملعونة.

يدرك اللاعب أنه ليس عليه سوى التشبث بخيط غير مرئي بين أنامله، هو الرهان الوحيد لضمان عودته إلى غرفته الأولى، حيث مرآته وصوته وبقية الشركاء الأصليين أمام الصفحة البيضاء. يعرف أيضًا أن هذا الخيط لا يعني أن يتجاهل ما كان وما يكون، ما كُتب وما يُكتب، بل أن يتشربه ويسمح له بأن يسري في أوردته وشرايينه، حد أن يختفي في داخله ويصير عنصرًا آخر من عناصر تكوينه العضوي، ثم أن يلعب وكأن هذا كله لا وجود له بالمرة، وكأن أحدًا لم يكتب شيئًا بعد، وكأنه هو المسؤول عن كتابة كل شيء من جديد، وإعادة تأليف أغنية الوجود بكلماته وألحانه ونبرات صوته، وعزفها بالآلات التي تتيحها له لحظته ومكانه.

وبعيدًا عن تلك العائلة الممتدة في كل اتجاه بلا نهاية، سيجد، في رحلته، أسرته الصغيرة، وكلها أشقاء بلا أب لهم ولا أم غير الكتب

والكتابة. تلك الأسرة الصغيرة، قد تتألف من كاتب واحد أو حفنة منهم، لكنهم سيكونون له السند والملجأ والملاذ. هؤلاء الأشقاء قد يكونون رحلوا منذ مئات أو عشرات السنين، وقد يكونون أحياء لكن تفصل بينهم القارات والمحيطات، وقد لا تفصل بين بعضهم البعض إلا مسافة يسيرة تُقطع في ساعة أو بعض ساعة، وتلك فرصة ثمينة وحالة نادرة لا تتكرر كثيرًا. سوف يتعرف عليهم من اللحظة الأولى التي يفتح فيها كتابًا لواحد منهم، وسوف يفرح كأنه عثر بمصادفة غير معقولة على صديق قديم عزيز بعد فراق طويل. سوف يشعر كأن هؤلاء فقط، من بين ملايين الناس في العالم ومن بين مئات الكُتاب، يتحدثون لغته، بل يتحدثون إليه شخصيًّا هو وحده. هؤلاء هم زادُ رحلته الحقيقي، وهم من سيرجع إليهم المرة بعد الأخرى، كلما أنهكه السعي أو ناوشته الشكوك، أو حتى طلبًا للأنس والصحبة الحلوة. قد يتعلم من الجميع، لكنه سيتعلم أكثر من هؤلاء الذين يجيبون بوضوح عن أسئلته الخاصة، الأسئلة التي لم يعرف كيف يصوغها ويطرحها بعد، والأهم أنهم سوف يطرحون عليه أسئلة أخرى جديدة ومتجددة، أسئلة سوف يكون عليه أن يعيد صياغتها في أغنيته، وبكلماته وألحانه وصوته، ليرسل إليهم تحيته من موضعه، تلويحة الرفقة من بعيد على تقاطعات نسيج الزمان والمكان.

مع كل محطة في رحلته، سوف يتعرض لغواية أن يستريح أو يتساهل أو يتاجر في السلعة الرائجة السهلة مهما بخست قيمتها، وخصوصًا أن نداءات الباعة والمشترين وعروض الأسواق لا تتركه ينعم بلحظة هدوء، تحاصره بمغرياتها. وكلما استجاب لمصادر التشويش تهافتت اللعبة الأصلية وباخت متعتها تحت ركام الأرقام، أرقام المبيعات وأعداد القراء والمتابعين، نسبته من سعر الغلاف وشروط العقود ويانصيب الجوائز، لافتات النجاح المعتمَدة في نظام يقدس السلعة ولا يحتمل من لا يعرض عمله ونفسه كسلعة. قد تتحول اللعبة مع مرور الوقت إلى شيء آخر، حساب في البنك، رقصة تعرٍّ

تدريجي، حلبة مصارعة، سباق خيل لضمان متعة المتفرجين ومنظمي السباق وتسليتهم، لكن «إنهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟»(*).

وإذا افترضنا أن لاعبًا نجح في عزل نفسه قدر المستطاع عن معمعة المعارك، وانفرد بلعبته، مؤتنسًا فقط بأعضاء أسرته الصغيرة من النفوس العفيفة والأرواح الكبرى، فلا يزال يترصده خطر العادة، أن يقدم الأجوبة المعهودة نفسها التي عرفها ذات مرة وساعدته على اجتياز امتحان قديم، أن يلقي التعويذة التي حفظها، عسى أن تفلح، مرةً بعد أخرى، في إطلاق المردة والعفاريت على الصفحة. يستمرئ التكرار، متساهلًا ومتكاسلًا، غير مدرك أن رقصات المردة والعفاريت بين يديه صارت حركة ميكانيكية متوقَّعة، يمليها الماضي وتحبسها أسوار الخبرة السالفة، صورة باردة للهب قديم، غافلًا عن ضياع النشوة، وعن أن ذكرى المتعة ليست هي المتعة، ورعشة اللذة في كل مرة كشف جديد لا يكرر نفسه أبدًا.

(*) رواية مِن تأليف «هوراس ماكوي»، وهناك فيلم بالعنوان نفسه.

سراب العمق

في قصة «باتريك زوسكيند» «هوس العمق»، أشاد أحد نقاد الفن التشكيلي بأعمال فنانة شابة في معرضها الأول، لكنه أضاف قائلًا لها إن أعمالها، على الرغم من موهبتها، تفتقر للعمق، وهو الرأي الذي كرره بصيغة أخرى في مقاله عنها، وهو الرأي نفسه الذي سرى وتردد وترسخ كعقيدة لا جدال فيها، ليس فقط بين جميع المحيطين بفنانة شتوتجارت الواعدة، ولكن في داخلها أيضًا، ما دفعها للشك في قدراتها ومحاولة اكتشاف ماذا يعني العمق في الفن، ثم العجز عن رسم أي شيء والانسحاب من العالم والانكفاء على الذات، ثم الاكتئاب والانتحار، بعد بضع سنوات، بالقفز من فوق برج التلفزيون، لتأتي كلمات الناقد نفسه في تأبينها، لكي تحلل وتفسر وتعلق على ذلك الهوس بالعمق، تلك الرغبة الطائشة القاتلة.

في القصة طاقة سخرية مريرة أقرب للكوميديا السوداء، تنبع -بالأساس- من تصديق الفنانة للحكم الذي صدر ضدها، وإيمانها به إلى حد أن يقودها بحثها عن العمق إلى عدم فعل أي شيء بالمرة، بل أن تتخلص من حياتها نفسها، على الرغم من أن أعمالها كانت جميلة وموهبتها كانت مبشرة.

إذا أطلقنا العنان لخيالنا قليلًا لتصورنا «باتريك زوسكيند» نفسه يقرأ مقالًا عن رواية «العطر» مثلًا، لناقد يرى أنها عمل جيد وممتع لكنه للأسف يفتقر للعمق، لكن «زوسكيند» على عكس الرسامة الواعدة لم يكن شابًا ساذجًا

مرتبكًا، وأدرك أن هذا الحكم ليس نهائيًّا، وأنه ربما أقرب لكلام الصحافة الفارغ الذي سوف ينساه كاتبه نفسه بعد أيام قليلة. على عكس الفنانة التشكيلية، لن يستولي هوس العمق هذا على حياة «زوسكيند» ويحولها إلى جحيم متواصل، بل سوف يستولي هو على ذلك الهوس، ويحوله إلى شيء جميل، مثلًا قصة قصيرة طريفة وقاسية.

أيًا كان رد فعلنا، سواء مال للاعتدال أو شطَّ حد التطرف، وسواء استجبنا بعنف أو غضب أو أخذنا ننبش عميقًا في جراحنا، فإن أغلب الناس، لا سيما من يزعمون أنهم من أهل الفن والأدب، يبحثون عن عمقٍ ما، يتخيلونه ويوحون به لأنفسهم وللآخرين، يحادثونه ويتحدثون عنه، فكأنهم يمدون عصيًّا طويلة ورفيعة في المياه التي تبحر فيها عقولهم، وكلما غاصت العصي أكثر اتسعت ابتساماتهم وزادت ثقتهم، وانفتحت شهيتهم للإبحار إلى ما لا نهاية.

يشعر الواحد منا، وإن لم يقُل هذا صراحة، ولو بينه وبين نفسه، أنه ليس بعدًا واحدًا محدودًا كما قد يبدو لأنظار الآخرين، وأنه، في الحقيقة، يتألف من طبقات ومغاور ومتاهات، من صور وأصوات. يأوي أغلبنا في داخله توق لأن يظهر (على حقيقته) ذات يوم، لأن يكشف عن كل ذلك الثراء الذي في داخله للآخرين. أن يتبدى أمام شخص واحد على الأقل، يعرفه معرفة حميمة، وهذا ما يسمى الحب، أو أن يتبدى أمام أكبر عدد ممكن من الناس، يعرفونه معرفة نوعية، وهذا ما يسمى الفن.

ليس لديَّ تعريف أو تصور مبدئي للعمق، ذلك الشيء الغامض الخلاب، ذلك الذي شارك ولو بغيابه في اغتيال فنانة تشكيلية واعدة في قصة ألمانية متخيلة، ويعلم الله كم له في الواقع الفعلي أيضًا من ضحايا. ليس غريبًا أن السخرية المبطنة والأنيقة في قصة «زوسكيند» الموجهة ضد هوس العمق تسللت منذ فترة إلى صفحات مواقع التواصل الاجتماعي، ولكن بلا أناقة ولا رحمة أو شفقة. راجت، فجأة كالعادة، موجة سخرية من أوهام «العمق»،

وتحديدًا من ربطه بمظاهر خارجية (شديدة السطحية غالبًا) من نوع تناول القهوة أو الشوكولاتة مع الاستماع إلى صوت فيروز بصحبة رواية مثل «قواعد العشق الأربعون»، ويا سلام لو كانت الدنيا شتاء والمطر يسقط في الخارج.

السخرية هنا موجهة نحو صورة مسكوكة وجاهزة سلفًا لكل من يريد الظهور بمظهر الشخص العميق، وعلى هذا يصير العمق، أو الوعي، أو الاختلاف، أو أيًّا ما كان اسمه، مجرد صورة على السوشيال ميديا، مجرد ثوب يباع بالجملة بجميع المقاسات جاهزًا لمن يريد. ويبدو أن الكسل وحده هو سبب الطلب المتزايد على مثل تلك الأزياء الموحدة والقوالب الجاهزة.

لعل ما يضاعف المفارقة هنا أن تلك الوسائط الحديثة قد حولت شكل التواصل الإنساني، فصار أقرب إلى كبسولة سريعة وملهوفة، غالبًا ما تتجسد - ترسَل وتُستقبل - في شكل مرئي، في أحيان نص صغير، وفي معظم الأحيان صورة. وهكذا أُتيحَ لكل فرد هوية جديدة، مشَكلة من جماع وتوالي صوره ومنشوراته والمعلومات المرافقة، إلى آخره، ووفقًا لطبيعة كل موقع. هكذا وجد كل مشارك نفسه، أو بالأحرى صورته المعبر عنها على صفحات التواصل الاجتماعي، متاحًا لجميع الآخرين المشاركين، موضوعًا تحت أعين الرصد والتحليل والنقد على مدار الأربع والعشرين ساعة. غير أننا لا نستسلم لذلك التسطيح بطبيعة الحال، ففي اللحظة نفسها التي نتحول فيها إلى صور (مسطحة) نجتهد باستماتة في إضفاء أبعاد (عميقة) على تلك الصور.

ما لا يخطر على بال أي إنسان، ولو للحظة عابرة، ولو على سبيل المزاح، أنه قد يكون في حقيقة الأمر بلا أي عمق، أنه هو نفسه ليس أكثر من صورة ثنائية البعد. لن يعترف أحد بهذا ولو بينه وبين نفسه، لكن لماذا؟ أين الفضيحة في هذا بالضبط؟ أين العار في عدم امتلاك أبعاد ومستويات وخلافه؟ ربما لأن العمق - على ما يبدو من موضعنا هنا قرب السطح - هو ما يمنح ذواتنا

غموضها الفريد، خصوصيتها وجلالها، وجدارتها بأن تكون موضوعًا مثيرًا للنميمة والثرثرة، موضوعًا شيقًا في الأدب والفن، وعلى أرائك التحليل النفسي، وأمام أقفاص الاتهام، وعلى مقاعد الاعتراف. العمق منشود لا لذاته، لكن لأنه هو ما يمنحنا حكاية ذات معنى، والمعنى من أعز وأقدم الأساطير على قلب الإنسانية، ولأنه ربما هو ما يجعل كل إنسان جديرًا بأن يكون محبوبًا ومرغوبًا، وبأن يشغل عن استحقاق حيزًا معتبرًا في فضاء الآخر، في عقله وقلبه، في أفكار نهاره وأحلام ليله. فكأن كلًّا منا يطمح لأن يكون عند الآخَر «الرجل الغامض بسلامته ومتخفي بنضَّارة».

ثمة استثناءات بطبيعة الحال، تلك المقامات العالية والأحوال النادرة التي يجري فيها التعايش مع السذاجة والضحالة والاعتراف بهما، بلا تمجيد أو خجل. وتلك قدرة خاصة لدى فئة محدودة، فئة مباركة من الخلق، تعيش في نعيم التجاهل والغفلة والتغاضي، ولا بد أنه سيكون إحساسًا بديعًا لمن اختبره حقًّا. غير أن تلك النعمة في طريقها للانقراض على ما يبدو، ربما بفعل توغُّل واستشراء الرغبة المجنونة في التفرد والتميز، أو على الأقل في امتلاك عمقٍ ما، مهما كان صوريًّا وزائفًا.

وهكذا، حتى يأخذك الآخرون مأخذ الجد (وفق ما تُردده الأسطورة القديمة)، لا بد ألا تبدو لهم خفيفًا، ضيفًا عابرًا على العالم، ألا تبدو مثل نكتة أو قفشة، ربما تُضحك لكنها لا تمكث في الأرض لأنها لا تنفع الناس. لكي يأخذك الآخرون مأخذ الجد لا بد أن تحفر عميقًا بما يكفي تحت سطح المظاهر والأحداث والأخبار المعلنة، حتى لو أدى بك هذا إلى الإفراط في التحليل لدرجة خنق كل فكرة نيرة ولطيفة، أو إلى الإيمان بنظرية المؤامرة، وأن وراء كل هذا ثمة لعبة ذات أبعاد كونية تدار من قِبل أطراف قوى عليا، تتحكم في كل شيء من مخابئها. والحقيقة أنه لا نهاية لاحتمالات لعبة التعمق والتعميق هذه، وقد تنتهي في بعض أروقة مستشفيات الأمراض العقلية.

تزداد المعركة شراسة في مجال الفن، فالعمق هنا ليس خيارًا متاحًا، ليس إكسسوارًا لإضفاء زينة وجو لطيف، بل هو مسألة حياة أو موت، كما لاحظنا في قصة «زوسكيند». لكن الفن، أكثر من البشر بالتأكيد، يتبدى في صور مسطحة، ثابتة أو متحركة، لوحات ذات بعدين، أو سطور مطبوعة، أصوات تسبح عبر الزمن، إلى آخر تبدياته، لكن ما السر الذي يجعلها جديرة بأن تُستعاد وتتكرر وتُمتدح وتُطرح على موائد البحث والنقاش لسنوات وعقود وربما قرون، إن لم يكن ذلك اللغز الخفي المعبَّر عنه استسهالًا بالعمق؟

ثمة إجابة أخرى، سهلة وربما سطحية قليلًا، هي أن العمق غير موجود في ذلك كله، بل في عقل الإنسان الذي يستقبل تلك التجارب، ويضفي عليها من ذاته، فكأن ما يمنح اللوحة المسطحة بُعدها الثالث الساحر هو العين الرائية نفسها، والوعي هو الذي يحول سطرًا في قصيدة إلى معانٍ وعلاقات ودلالات تكاد تكون لانهائية. فكأن العمق في هشاشته ومراوغته سراب آخر، يُسعى إليه ولا يُنال، وكذلك يُفقد ويُكتسب ويُفقد من جديد، مع الوقت والدرس، وإعادة النظر، وتبدل الأذواق والأحوال.

لا يعني هذا بالضرورة أنه لا توجد أعمال فنية «عميقة» وجديرة بتحليلها لسنوات أو عقود، بل ربما يعني أن تلك الأعمال تملك بالفعل مفاتيح بعينها لأبواب بعينها، مفاتيح ذهبية، وأبواب سحرية، خلفها دنيا ملونة وعجيبة، خلفها ألعاب ممتعة ولذيذة، ألعاب يذوب عقل الإنسان فيها ذوبانًا. تلك الألعاب لا تعد ولا تحصى، ويتم اكتشاف المزيد منها باستمرار، لكن من بين أقدم تلك الألعاب، طبعًا، لعبة التأويل الشهيرة، فعندما لا يجد المتلقي نفسه بحاجة إلى تأويل أي شيء واستخلاص أي رسالة أو معنى مضمر، سيحكم فورًا بسطحية ما يتلقاه، لأن العمل لا يحتمل (يا حرام!) إلا تفسيرًا واحدًا وحيدًا، وهو أوضح مما يجب. يريد العقل أن يلعب، يريد العقل أن يتعب، وكل ما يتيح له فرصة للعب والتعب فهو عميق، وكل ما يحرمه منهما سطح لا يعكس إلا الفتى نرجس خاملًا ومفتونًا بذاته.

للعمق صورة أخرى مخيفة في مجال الأدب، فهو تلك الهوة المختفية تحت الضباب الأصفر، والتي تفصل بين كُتاب التسلية الخفيفة وبين كُتاب العيار الثقيل في بهو الخلود الذي تحرسه الجوائز الأدبية المرموقة وسادة البحث الأكاديمي. وإذا كنت تعيس الحظ، وولدت محرومًا بالفطرة من ذلك العمق الذي تكشف رائحته الأنوف المدربة للنقاد، فأمامك طريقان، إما أن تملك شجاعة الاعتراف بهذا وتعرض عن طريق العمق والعميقين بكل بساطة، ويمكنك أن ترتع وتمرح عندئذ في ملاعب التسلية الخفيفة حُرًّا وسعيدًا، وإما أن تظل طيلة عمرك تحارب طواحين الهواء، وتحزق نفسك حتى تكاد تنفجر عروق رقبتك، بينما تضيف توابل الحكمة والفلسفة والرؤية «العميقة» إلى طبختك التي تفتقد لأبسط المقادير التي قد تجعلها مستساغة.

ربما ثمة طريق ثالث، لا ينتهي بالسقوط الحر كما انتهت قصة الفنانة التشكيلية، وهو ألا تبالي كثيرًا بعمق مفترض في نصك، لا تجلبه جلبًا، أن تدعه يلعب كما يشاء، ألا تلاحقه، أن تدعه يظهر ويختفي كما يشاء، وإذا كتبت قصة مسلية لذيذة تحبها وترضى عنها فمن يدري؟ لعلها تكتسب عمقًا استثنائيًا مع الزمن، أو تظل تترقرق على سطح المياه فخورة ببلاهتها وعريها الساذج المتاح، الذي يخذل كل عقل يتوثب للعبث ويود لو يكشف طبقة من وراء طبقة من المعاني والأفكار، العقل الذي إذا مد يده تتحرك المياه وترتج الصور مثل زجاج يتهشم.

في غرفة الكتابة

اسمها «الحريشة»، أو «أم أربعة وأربعين»، واسمها العِلمي «سنتيبيد»، أو ما معناه «ذات الأقدام المائة»، والحقيقة أن عدد أطرافها ما بين ٢٠ و٣٠٠، وثمة حكاية طريفة تروى عنها، كيف أن أحد خصومها اللئام، لم أعُد أذكر الآن من يكون حضرته من الحشرات أو الزواحف، أخذ يكيد لها ويمتدحها في الظاهر، متسائلًا كيف تستطيع أن تتحرك على الرغم من أطرافها العديدة، بهذا القدر من الرشاقة والبساطة، ورجاها أن تشرح لهم تفاصيل هذه العملية الصعبة الدقيقة، فهل تبدأ مثلًا بتحريك الطرف رقم ٤ من جهة اليمين، ثم بعد ذلك الطرف رقم ١٧ من جهة اليسار، إلى آخر خطوات وتقنيات عملية السير. وعلى ما يبدو أن السيدة الحريشة ذات الأطراف المائة تعاملت بجدية مع أسئلته، وحاولت بالفعل أن تفسر كيف تسير حركتها. عندئذ تمامًا، وعندما بدأت توجه انتباهها ووعيها لكل تلك التفاصيل صارت عاجزة عن الحركة، تداخلت أطرافها وتعثرت ووقعت، وهكذا انتصر الخصوم.

لا أذكر الآن أين قرأت هذه الحكاية، لكنها غالبًا وردت في سياق الدلالة على مخاطر انتباه الكاتب، وربما الفنان عمومًا، إلى آليات وتقنيات عملية الإبداع والخلق، في أثناء عمله على الأقل. فكأنه بذلك سيحاول وصف السَّكرة وهو منتبه وصاحٍ، أو تسجيل إحساس الواعي وهو في غمرة السكْر.

وغاية ما يستطيعه الكاتب أن يتأمل حالة الخلق ومراحلها وتحولاتها من بعيد، من الخارج، بوعي المفيق، وشكوكه كذلك.

يتفق البعض مع هذه الفكرة، مؤكدًا أن الكاتب لا بد أن يكون مثل النبتة في مقابل عالِم النباتات، وأنه فعليًا قد يتعثر ويسقط أو تشَل حركته تمامًا إذا أولى انتباهه لحركة قدميه. البعض الآخر، في المقابل، يؤكد أهمية وضرورة وعي الكاتب بأسرار حرفته، لأن الخلق في الكتابة ليس مجرد حركة آلية عفوية مثل حركة المشي، حتى يمكن له أن يمارسها بلا انتباه، أو بلا قدر معقول من الحضور.

إذا سئلتُ كيف أكتب، هكذا مباشرة، فلا أظن أنني قد يكون عندي جواب واضح وشافٍ بأي درجة، ربما لأنني لا أعرف حقًّا دقائق وخفايا تلك العملية الملغزة، خصوصًا بينما أكون في غمرتها، بينما أكون أسيرَها، لكن حتى عندما أرغب في تأملها من بعيد، من الخارج، كما أفعل الآن، فلن يكون ذلك إلا عبرها، فلا أظن أن هناك وسيلة يمكنها أن تتأمل فعل الكتابة خيرًا من ذاته، وفي هذا ما فيه من مزالق طريفة.

لعل أصحاب كلا الرأيين السابقين على حق، أو كلٌّ على حق بدرجة ما، في سياق ما. فعلى الكاتب بالفعل أن ينسى نفسه وأن ينتبه لها، أن يخفي صنعة يديه ويتقن أدق حركاتها. باختصار، على الكاتب أن ينقسم على نفسه، بل أن يتعدد ويتنوع، لكي يبلغ تلك الحالة النادرة من التوازن المرهف. عليه أن يكون عبد الله البري المنتظر رزقه على شاطئ البحر، وعبد الله البحري الذي يغوص ليخرج بالكنوز الغارقة، أن يكون «دكتور جيكل» الطيب و«مستر هايد» الشرير، عليه أن يكون هو السكران والمفيق، الحالم والحلم والمحلوم به، معًا وفي الحين نفسه، مهما بدا هذا طموحًا مستحيلًا.

* * *

لا بديل للكاتب المخلص عن اكتساب معرفة بفنه، وتنمية حساسيته الخاصة

تجاه تقنيات الكتابة وحيلها وألاعيبها. هذه مسألة بديهية، مهما احتج ضدها المتعصبون للموهبة والسليقة والفطرة. من ناحية أخرى، فإن تلك المعرفة النظرية، مهما امتدت وتطاولت، لن تغني الكاتب شيئًا، عند غياب شرارة الجنون الأولى ولوعة السؤال ونيران التجربة الموقدة.

وعلى الرغم من ذلك، ليس من المستحسن أن يبقى ذلك الوعي بالحيل والحرفة حاضرًا يقظًا في سياق عملية الكتابة نفسها، أو في مراحلها الأولى على الأقل، تلك التي يغلب عليها طابع الشرود والاندفاع مع الخيال، وتأمُّل الفكرة النابتة وتقليبها على جميع الوجوه المحتملة، ثم وضع بعض المادة الأولية على الصفحات، سريعًا كيفما اتفق، كتابة حرة بلا تماسك أو انسجام، لكنها تنطوي على البذور اللازمة لزراعة البستان كاملًا. بل قد يمثل الوعي الحاد بالحرفة، في بعض الأحيان، عقبة تسد الأبواب أمام شطح الحلم وحريته، وهاجسًا يرجِف اليد المبدعة ترددًا وتهيبًا.

أدرك الآن أن هذا التصور قد يصدق بالأخص على فن الرواية، أكثر مما يصح مع القصة القصيرة التي لا تتجاوز بضع صفحات ومع ذلك تصيبنا بالدوار اللذيذ، أو القصيدة القادرة في سطور قليلة على أن تفتح العالم على اللانهاية. لعل النصوص محدودة المساحة تبدأ سيرورتها وتنتهي مع هذه المرحلة الأولية من التدفق العارم، إذ تومض الفكرة في أغلب الأحيان ملتبسة بالشكل والنبرة ككل واحد مكتمل، جاهز لأن يولد وأن يعيش حياته. وفي المقابل، كلما امتدت مساحة النص، وتعددت خيوط الحكاية وجوانبها ومساراتها وشخصياتها، إلى آخر هموم السرد الممتد، ازدادت الحاجة إلى ألاعيب التشكيل وهندسة البناء ومكر التتابع الزمني، إلى آخر حلول السرد الممتد.

هذا مع الإقرار بأن جميع أوجه المعرفة بالحرفة والخبرات السابقة والكلام النظري قد لا يجدي نفعًا إذا ارتاد الروائي أرضًا جديدة غير مسبوقة، أو راودته فكرة مجنونة من ناحية الموضوع والعالم، أو الشكل والبنية، فعندئذ

يكون الحال أقرب إلى تعبير الكاتب الياباني «ريونوسكي أكوتاغاوا»، في مقاله «قواعد كتابة الرواية العشر»، بترجمة ميسرة عفيفي: «مَن يريد أن يكون روائيًا، لا يستطيع أن يأمل في سلام أو أمان طوال حياته كلها، مثل سائق يقود سيارة في طرقات المدينة فجأة بدون رخصة ولا تعليم».

* * *

مع تجربتي الروائية الثانية، «في غرفة العنكبوت»، حاولت أن أكون هذا البهلوان الذي يسير على أكثر من حبل، أو على الأقل أن ألعب الدورين المشار إليهما سابقًا. اعتمدت بالطبع في البداية على آلية الكتابة المنداحة والمنطلقة، في حرية من أي قيد أو شرط أو تصور مسبق، بغية اكتشاف ملامح عالمي وشخصياتي الرئيسية، عمليًا وعبر لعبة الكتابة نفسها، وليس في صور شبحية تومض وتنطفئ في مخيلتي.

مع كثير من الروائيين، على ما أحسب، تكون هذه المرحلة الأولى من الكتابة العفوية هي حجر الأساس الذي قد يشيد فوقه عالم الرواية بكامله، سواء تمت تلك المرحلة في صمت، أي في داخل عقل المبدع، لأيام أو شهور أو سنوات، أو على الورق والدفاتر، بتخطيطات ومسودات ورسوم وخرائط أقرب إلى شبكات لانهائية مخيفة. أميل للطريقة الثانية لأن أضعف حبر، كما قال «كونفوشيوس» على ما أذكر، أبقى من أقوى ذاكرة، ولأن مجرد تحريك اليد على السطور قد يحمل مفاجآت لا تنتهي.

بعد ذلك أنقسم اثنين عمليًا، فأضع عينًا على الشكل النهائي، وكيف قد يبدو من بعيد للغاية، وعينًا على أصغر الجزئيات، وكيف قد تبدو من قريب للغاية. أترك قدمًا في مساحة الكتابة الحرة، وأخطو بالأخرى نحو عملية التخطيط والهندسة والتصور الكلي للعمل، وعلى كلا الجانبين أن يغذي صاحبه، أو يرشد حركته، أو يتفلت منه حتى متمردًا عاصيًا، كله جائز، المهم أن تتولد بينهما علاقة أخذ وعطاء، بحيث يتغير المخطط العام مرة بعد أخرى، وفق ما تمليه اكتشافات الكتابة العفوية، بالإضافة إلى أن صفحات كثيرة من

المواد الخام الأولية يتم الاستغناء عنها في مراحل متقدمة من العمل على النص، باعتبارها زوائد قد تهدد طموح السلاسة والرشاقة والكثافة.

إجمالًا، أشعر أن على الروائي أن يتحلى، إزاء عمله، بدرجة عالية للغاية من المرونة ومن التواضع. المرونة حتى يدرك ما الذي يحتاج إليه هذا العمل تحديدًا، بصرف النظر عن أي قواعد مسبقة حول الخطأ والصواب أو القبيح والجميل، وما تقوله التقاليد والمناهج النقدية. والتواضع حتى يستطيع أن يرى مشكلات عمله ونقاط ضعفه، لا سيما في البدايات، بينما لا يزال النص عجينًا طيِّعًا بين يديه، أي عندما لا يشق عليه أن يعدِّل، ويحذف ويضيف، ويلصق ويقص، ويشكل ويعيد تشكيل ما طاب له مرة بعد مرة، أي قبل أن تدخل طبخته إلى الفرن وتخرج ساخنة، وتوضع أمام أعين الآكلين الجائعة وعلى الألسنة الذواقة، القادرة على التقاط أهون ارتباك في مزيج النكهات.

* * *

لضرورات نقدية أو تعليمية، نستطيع بالطبع أن نفصل الجوانب المختلفة لعملية الكتابة السردية، أو مكوناتها الأساسية على الأقل، وأن نتناولها بالشرح والتحليل والأمثلة العملية؛ جوانب من قبيل الوصف وعناصر المشهد أو الحوار أو المناجاة الذاتية أو الحبكة، إلى آخر ذلك. غير أن تلك الجوانب والمكونات من المستحيل عمليًا فصل بعضها عن بعض في أثناء عملية الخلق السردي، فهي في الغالب تُوَلد كلًا واحدًا متضامًّا متماسكًا، لا سبيل إلى تفكيكه وفرزه إلا عنوة أو نظريًا فقط. قد نستعيد مثال أُم أربعة وأربعين، فلا يقول الروائي لنفسه إنني أحرك القدم رقم ٤ على اليمين أولًا ثم القدم رقم ١٧ على اليسار، ولا يقول لنفسه هذا الموضع مناسب لحوار قصير بين الشخصيات أو تلك هي اللحظة المناسبة إذن لوصف الجو العام، فلو حدث هذا لكانت - في ظني - إشارة على وجود خطأ ما في طبيعة اللعبة، بمعنى أنه هنا يركب العمل قسرًا، ولا يترك له الفرصة لينمو نموًا طبيعيًا، فكأنه يصطنع مخلوقًا من مواد وعناصر غير عضوية ولا متجانسة، مخلوقًا

قد تكون له هيئة الكائنات الحية الأخرى في الظاهر، لكنه لن يكون واحدًا منها أبدًا، لن يتنفس ويتحرك وينمو ويتكاثر في أعين القارئين وعقولهم.

لا ينفي هذا أن مثل تلك الاعتبارات، من قبيل موضع الحوار أو الوصف أو مزج العناصر المختلفة ببعضها البعض في سبيكة واحدة، لا بد من وزنها وتقييمها خلال مراحل التحرير النهائية، هنا يكون لدينا بالفعل كائن حي، ولا ينقص غير لمسات الزينة النهائية، شيء مثل تكحيل العينين أو تصفيف الشعر، شيء مثل تنعيم الحواف الحادة وصقل السطح العام للنص.

* * *

قد تبدو مسيرة كتابة أي رواية، من بعيد وفي الظاهر، كأنها رحلة قطار منتظمة، ذات محطات واضحة ومسافات محددة، ذات مسار معروف ومنطقي ومتوقع، إذ يتحرك القطار من محطة الانطلاق، أي من شرارة الفكرة الأولى مثلًا، ويواصل سيره إلى أن يبلغ محطة الوصول النهائية، وهي العمل المنشور بكل تأكيد. غير أن الكتابة ليست قطارات سكة حديد، لا توجد هنا خطوط مستقيمة، إلا فيما ندر، بقدر ما نجد دوائر متداخلة تشكل رسومًا متاهية مدوِّخة، لا يكاد يعرف الكاتب مدخَلها من مخرجها.

وما بين نقطتَي الانطلاق والوصول، تظل أغلب المحطات مجهولة وغامضة، لا نكاد نعرف أكثر من لافتات وعناوين رئيسية، بلا ملامح أو تفاصيل. نقول مثلًا: «أنا الآن أعمل على المسودة الثانية»، أو «أحاول الآن أن أصل إلى الترتيب النهائي للفصول»، أو «أضع اللمسات التحريرية الأخيرة». غير أن معنى هذا عمليًّا هو أن الرحلة لا تزال متواصلة، وأن الدوائر قد تعود للالتفاف حول نفسها في أي لحظة، لتبدأ دورة صغيرة أخرى.

لعل ما يطفو على السطح من رحلة كتابة رواية ما ليس إلا نسبة ضئيلة للغاية من مسارات متداخلة ومعقدة، يتم بعضها في داخل الروائي نفسه، وليس على الورق بالمرة. انعطافات تغوي النفس، وهواجس تومض في العقل، وخطوات تتراجع تارة وتتقدم أخرى، وتراوح في موضعها كثيرًا،

حتى لَتبدو أقرب إلى رقصة من نوع غريب، وليس رحلة منتظمة الإيقاع والخطوات.

* * *

هي ليست رحلة واحدة مع ذلك، بل رحلات عديدة تتوالى أو تتقاطع وتتداخل. هناك رحلة للفكرة في صيغتها المبدئية، ومحطات تطويرها وتغذيتها بالتفاصيل والألوان والأبعاد، إلى حين الاستقرار على تصور شبه نهائي لها. ورحلة أخرى تبدأ مع الشروع في كتابة النص نفسه، واكتشاف لغته الخاصة ونبرته، والحس الجمالي العام المحيط به. ثم رحلة اكتشاف الشخصيات، تاريخها وأسرارها وعلاقاتها، وحتى ما لا تعلمه هي عن نفسها.

تلك جميعًا مسارات متداخلة للرحلة الأم، وهنا أيضًا يكون من السهل نظريًّا فصل إحداها عن الأخرى، على الرغم من أنها تعمل معًا، قد تتزامن وقد تتكاتف وقد تتناوب الظهور والاختفاء، في وعي الروائي وفي لاوعيه بالأخص. وثمة رحلات أخرى، مضمرة وخفية، أقرب إلى السرية والغموض، قد لا يعرف الكاتب نفسُه شيئًا عن طبيعتها وكيميائها الخاصة، وإن كانت تعتمل في الداخل، بلا انقطاع، مثل معمل تحت الأرض لإنتاج الرموز والصور والعلاقات، مصنع للأحلام إن شئت، يسكننا ونسكن إليه.

* * *

إذا حاولت الابتعاد قليلًا عن الحس النظري أو التعميمي في الجزء السابق، أو أن أضيق عدسة السؤال ولو قليلًا، سؤال كيف أكتب، أو سؤال رحلة الكتابة ومحطاتها، لاخترت جانبًا واحدًا فقط من جوانب رحلة كتابة رواية «في غرفة العنكبوت»، وهو علاقتها بأحداث واقعية ثابتة، واعتماد جزء كبير من أحداثها على دعوى قضائية جرت وقائعها في القاهرة عام ٢٠٠١، واشتهرت إعلاميًّا باسم قضية «الكوين بوت» أو «مركب الملكة ناريمان»،

وعُرفت في الإعلام الغربي بقضية «القاهرة ٥٢»، بسبب القبض على نحو هذا العدد من الرجال، أغلبهم من ذلك الملهى الليلي العائم على النيل، وآخرون من أماكن عامة متفرقة أو من داخل بيوتهم، وتوجيه اتهامات جسيمة لهم، مثل ممارسة الفجور وازدراء الأديان.

كان عليَّ أن أؤدي واجباتي المنزلية أولًا، بمجرد أن قررت استلهام هذه القضية، أي إتمام مرحلة البحث وجمع المواد اللازمة على أتم ما يكون قبل الشروع في التخطيط الأولي. وقد كان بعض الأشخاص من الكرم بحيث وافقوا على التحدث أو الكتابة لي، خصوصًا من بين المشتغلين حقوقيًّا على القضية. الجزء الأعظم من المادة استقيته من تقرير «هيومان رايتس ووتش» حول الانتهاكات ضد المثليين في مصر عمومًا، وقضية «الكوين بوت» خصوصًا، ومواد أخرى متفرقة، مكتوبة أو مرئية، على الإنترنت.

لم تكن عملية البحث هذه أكثر مِن شحذ مبدئي، تمارين إحماء، استدعاء عالم الرواية ككل. وقد وضعت ثمارها جانبًا بمجرد أن بدأت أنصت لصوت شخصيتي الرئيسية وراوي الحكاية، هاني محفوظ، على الورق، ولم أرجع إلى المصادر بعد ذلك إلا للتأكد من معلومة أو الدخول في أجواء لحظة بعينها، مثل مشاهدة فيديو جلسة النطق بالحكم في القضية على موقع يوتيوب.

من ناحية، فالقضية واقعية تمامًا، ولكننا لا نعلم شيئًا عما دار في نفوس أبطالها/ ضحاياها. من ناحية أخرى، يأتي الخيال ليملأ الفراغات ويرسم ملامح المتهمين الفردية الخاصة، التي حرصوا على إخفائها تحت مناديل بيضاء طوال جلسات المحاكمة. في مثل تلك اللحظات يجري الانتقال من التعميم والأرقام والوقائع الجافة إلى شخصية فرد محدد له حكاية تستحق أن تروى. فكأنني عثرت في أحداث القضية والسجن والمهانة على محرك قوي للأحداث، على نقطة انطلاق لأزمة البطل، تتيح له أن يسائل

كل شيء، خارجه وداخله، عند تتبعه لمسارات حياته وإعادة سرد حكايته كتابةً، بعد أن فقدَ صوته نتيجة صدمة عصبية تحت ضغوط المحاكمة. كان من الضروري أن يبقى هاني محفوظ أبعد ما يكون عن الرمز أو النموذج، أو المعبر عن حالة عامة، كان من الضروري أن يبقى إنسانًا، بقدر ما يمكن لشخصية خيالية أن تكون بطبيعة الحال.

* * *

يقول «ماريو بارغاس يوسا»، في رسائله إلى روائي ناشئ، إذ يتعرض لمسألة الإيهام بالواقع، ما معناه: كل تخييل، بحكم تعريفه، مجرد خداع، لا هو واقع ولا هو حقيقة، وإن كان عليه أن يوحي بأنه كذلك؛ وكل رواية هي كذبة تتظاهر بأنها حقيقة؛ إنها اختلاق تتوقف قوة إقناعه فقط على الاستخدام الفعال، من قِبل الروائي، لتقنيات إيهامية وشعوذات شبيهة بخُدَع سحرة السيرك والمسرح. فكأننا نصير أقدر على نقل ما يسمى بـ«الحقيقة» كلما أتقنَّا آليات الكذب، وبقدر تمرسِنا في شعوذات السحرة يمكننا إعادة صنع الواقع كما نراه أو كما نريده أو كما تصوره شطحات أوهامنا.

من غير لعبة الإيهام بالواقع هذه، فقد لا يتورط الروائي نفسه في عالمه، فضلًا عن قارئه من بعده. جانب من لعبة التصديق ينبع من منطقة غامضة في الضمير أو الوعي، منطقة قد يكون معيارها الوحيد أحيانًا هو مدى إيمان الكاتب بما يكتب، مقدار تصديقه لكذبته الخاصة، وهل هذه الحكاية حكايته حقًّا، بالطبع ليس بمعنى أنها تعكس حقائقه الشخصية وسيرة أيامه، بل حكايته باعتبارها قادرة على أن تعكس أسئلته الملحَّة، أوجاعه وهواجسه وأشواقه وطموح روحه.

طبعًا هناك الجانب الآخر للعبة الإيهام هذه؛ الجانب غير الباطني ولا السري، أي جانب الحرفة والشعوذة، ومن بين أول أدواته القدرة على سرقة نيران عالم اليقظة النهاري وتسريبها إلى مصنع الأحلام الليلي. تزداد عملية السرقة هذه حرجًا وخطورة كلما اقتربت الرواية من حقائق وأحداث واقعية،

موثقة ومؤرخة جيدًا. ثمة تهديد بالتماهي مع «الحقيقة التاريخية» أيًا كان المقصود بذلك التعبير، أو خطر الالتصاق التام بالواقع، حد الالتحام به، بغرض الاحتماء بالحقيقة: «صدقوني، هذا هو الواقع من دون تزييف»، أو حتى بغرض حماية الحقيقة: «إنهم يحاولون تشويه الواقع وتزييفه، وعلينا نحن مهمة كشف الحقيقة كما عرفناها وعشناها». في الحالتين يشحب التخييل، على الرغم من أنه صاحب البيت والمضيف. يضعف التخييل وقد يمرض ويرقد طريح الفراش، بينما لا ينتبه الزائرون إلى هذا المحتضر في تلك الغرفة المغلقة، وهم منشغلون عنه بالصخب والضجيج، مستغرقون في بث النشرات الإخبارية، وإصدار البيانات السياسية، وإعادة كشف وثائق مفرج عنها حديثًا، وتقارير لجان تقصي الحقائق، وتسريبات مقاطع سمعية وبصرية. إنها الوقائع، البراهين، جواهر اليقين المفرد الحق. غير أن تبجُّح كل تلك «الروايات» لا ينفي صلتها الواضحة بالجد الأكبر وأصل الحكاية: التخييل.

* * *

في كتاب الباحثة «شوشانا فيلمان»، «اللاوعي القضائي»، تقول حول علاقة القانون بالفن، وفيما يخص المحاكمات التاريخية الكبرى مثل محاكمة بعض مجرمي الحرب:

> يُفترض بالمحاكمة أن تكون بحثًا عن الحقيقة، لكنها تقنيًا بحث عن قرار، وعلى هذا فهي، في جوهرها، لا تلتمس الحقيقة وحسب ولكنها تلتمس نهاية: قوة البت بقرار. والنص الأدبي، في المقابل، هو بحث عن معنى، وعن تعبير، وعن دلالة بارزة، وعن فهم رمزي.

ورد المقتبَس السابق في كتاب كنت أعمل على ترجمته، بعد نشر «في غرفة العنكبوت» بفترة لا بأس بها، وعندما قرأته كدت أطير من الفرح، لأن الفقرة عبرت بوضوح ساطع عن شيء كنت أشعر به ولم أعرف كيف أصيغه في أثناء الكتابة وما بعدها، وهو أنني لست بصدد إصدار حكم، أي حكم، ليس

دوري إعادة محاكمة شخصياتي، ولا يجب أن يكون. بل إن ذلك المعنى الذي يفتش عنه الفن، حتى هذا المعنى قد يوجد وقد لا يوجد، إذ تكفينا الرحلة، تكفيني أنا على الأقل، تكفيني الرقصة، يكفيني الأُنس بالآخَر ولو كان متوهمًا، ولو لزيارة عابرة على صفحة حلم.

بمصاحبة الموسيقى

تحكي رواية «ساعي بريد نيرودا»، أو «صبر متأجج» حسب عنوانها الأصلي، للكاتب التشيلي «أنطونيو سكارميتا»، عن صياد شاب ساذج، يهجر الصيد ليصبح ساعي بريد في منطقة ساحلية نائية في تشيلي، حيث الشخص الوحيد الذي يتلقى الخطابات ويرسلها هو الشاعر المنفي هناك، «بابلو نيرودا». مع الوقت تنشأ صداقة من نوع ما بين الشاعر الكبير وساعي البريد، ويتحدثان عن الحب والنساء وأسماء النساء، وبالطبع عن الشِّعر، وكيف أن كل شيء موجود في العالم ربما يكون مجازًا لشيء آخر، شيء أكبر وأبعد. انتقلت الرواية في عام ١٩٩٤ إلى شاشة السينما، بإخراج «مايكل ردفورد»، لتصير فيلمًا ساحرًا، حاز أوسكار أفضل فيلم أجنبي عام ١٩٩٥.

في ذلك الفيلم، بعد أن انتهت ظروف النفي وعاد الشاعر إلى حياته المعتادة، نرى ساعي البريد، في سلسلة لقطات جميلة، يسجل أصوات الطبيعة ليرسل بها في شريط إلى صديقه الشاعر الكبير، يمسك بالميكروفون الصغير ويهمس رقم واحد أمواج صغيرة، ثم رقم اثنين أمواج كبيرة على الشاطئ ذاته في الصباح، ثم ثلاثة الرياح على الجرف، أربعة الريح وسط الشجيرات، وشِباك صيد أبيه («الحزينة» بتعبيره) وهي تخرج من الماء بالسمك، وقرع جرس كنيسة القرية، وحتى سماء الليل المفروشة بالنجوم يرسل له صوتها، وأخيرًا دقات قلب ابنه الجنين في بطن أمه.

لقد أراد أن يرسل إلى صديقه الشاعر قطعة حية من المكان الذي عاش فيه لفترة، لم يختَر أن يرسل له صورًا فوتوغرافية، فكأنما أحس أن الأصوات الفاعلة في المكان والمهيمنة عليه ربما تكون أكثر قدرة على استحضار الصور والذكريات والتفاصيل.

❋ ❋ ❋

إذا كان الشعر في شكله الأولي اختلس الموسيقى ووظفها لصالحه، فإن النثر أنصت للموسيقى وتركها تتسرب إليه خلسة حتى تشرَّبها، وأنتج داخل حدود مملكته الصوتية نسخته الخاصة من الإيقاع والجمل اللحنية التي تهرب من الهندسة المُحكمة والتجانس التام إلى رحاب أكثر اتساعًا وغموضًا، لا يوصد أبوابه أحيانًا أمام الاختلاط والضجيج وعدم الاتساق والأصوات المتكسرة وغير المكتملة، في صيغ تعيد اكتشاف مفهوم الموسيقى لصالحها وربما لصالح الموسيقى ومحبة السماع أيضًا.

❋ ❋ ❋

نادرًا ما أكتب من دون خلفية صوتية ما، الصمت مطلوب لكن في حدود ما، وإذا كنت أعمل بين أربعة جدران، كما هو الحال أغلب الوقت، فلا بديل تقريبًا عن خلفية موسيقية، أحيانًا أتردد قليلًا عند اختيار الموسيقى المصاحبة لمهمة ما، فإن هناك نوعًا مناسبًا لكل حالة، للترجمة وللكتابة، لترجمة الأدب أو لترجمات غير أدبية، لكتابة السرد أو للكتابة غير السردية. بعيدًا عن الأعمال المكتبية الذهنية، إبداعية كانت أو آلية، فحتى الأنشطة اليومية البسيطة مثل غسيل الأطباق أو ترتيب البيت قد يكون لها موسيقاها المناسبة، أو بالأحرى أغنيات ومطربون.

بعض النصوص تفرض نوع موسيقاها، وبعضها ينبغي البحث له على شريكه الصوتي الملائم، حتى يفتح الله علينا وتتدفق الكلمات على السطور مع انسياب الموسيقى في الهواء المحيط، يسهل استنتاج أن نوع الموسيقى الذي نسمعه أثناء الكتابة، أو نميل إلى الاستماع إليه أغلب الوقت، سوف

يترك أثره على ما نكتب، لكن الأسئلة الصعبة ستكون حول طبيعة هذا الأثر، ومدى عمقه وكيف يتسرب إلى سطورنا ويشارك في تشكيلها.

❋ ❋ ❋

لعل روايتي «في غرفة العنكبوت» أكثر نص كتبته تسربت إليه الموسيقى، إلى حد أن أصبحت عنصرًا من العناصر الدرامية وليس خلفية أو حضورًا طيفيًّا. ربما لأن حكايات بعض شخصياتها تشابكت بفن الموسيقى والغناء، حتى وجدتني، في مرة واحدة على الأقل، أضع كلمات أغنية متخيَّلة تتردد عبر الصفحات، ولم أستعِن منها في النهاية إلا بسطور معدودة. هي أغنية: «خفيف خفيف يا هوى»، التي ليس لها وجود بالمرة، وتخيلت لها، بين الحين والآخر، لحنًا جديدًا، أنساه سريعًا كل مرة.

شخصيات أخرى، في الرواية ذاتها، ارتبطت بعض الأغنيات لديها بذكريات عزيزة أو علاقة أو شخص أو لحظة ما، كما يحدث معنا جميعًا. في أحد المشاهد، يتذكر عبد العزيز، مثلًا، أغنية سمعها وهو طفل لوردة الجزائرية، طوال الوقت تتردد في رأسه جملة منها، لكنه لا يعرف ما هذه الأغنية ولا يذكر منها غير تلك الجملة الوحيدة. وخلال سنوات طويلة قد يسمعها هنا أو هناك لكنه ينسى أن يبحث عنها، وهكذا لم يعرف اسمها ولم يجدها ولم يسمعها كاملة قَطُّ. حين يلتقي بصديقه هاني محفوظ، يقرر هذا الأخير أن يعثر له على هذه الأغنية القديمة، بعد أن يعرف منه جملتها الوحيدة المتكررة. يفاجأ عبد العزيز بالهدية وينتشي بها، لقد استرد شيئًا كان ضائعًا منه منذ طفولته. اكتملت الأغنية أخيرًا. أشعر أن هذه لحظة سحرية نعيشها جميعًا بصورة أو بأخرى، حينما نعثر على النغمة المفقودة، حينما تلتئم الصورة وينبعث اللحن من الداخل والخارج في الآن نفسه.

❋ ❋ ❋

حرصت على تمرين كتابة بعينه، في بعض ورش الكتابة الإبداعية التي أشرفت عليها، وكررته أكثر من مرة في ورش مختلفة، على الرغم من تغيير وتطوير

معظم التمارين الأخرى، وهو تمرين الكتابة على قطعة موسيقية صغيرة للغاية اسمها «بوكَّا دي روسا»، لفرقة من أمريكا اللاتينية تتكون من رجل وامرأة، واسم الفرقة «موزيكا نودا» أو «الموسيقى العارية». القطعة سمعتها لأول مرة في ورشة رقص مع مدرب مكسيكي في استوديو عماد الدين بوسط القاهرة، ولصقت في ذهني وبحثت عنها حتى عثرت عليها. المرأة تغني والرجل يعزف على التشيلو، المرأة تهمس وترفع صوتها، تطلق فحيحًا متوترًا يتصاعد في خلال دقيقتين تقريبًا لأكثر من ذروة صغيرة تعاود بعدها الهبوط ثم الصعود من جديد. كان نتاج التمارين في أغلب الورش متقاربًا إلى حد كبير بين المشاركين، لقد نقلت لهم القطعة الموسيقية توترها وسرعتها وإيقاعها، تسرب إلى سطورهم إحساس السرية والاختلاس والهمس والتسلل، فحيح حميم حار وفرح حر بالحياة.

* * *

لا تهمني كثيرًا كلمات الأغنيات ما دامت الموسيقى حلوة والمطرب يستحق هذا اللقب، باستثناء حالات نادرة يكون لكلمات الأغاني فيها دور حاسم، مع شعراء كبار أو تجارب ذات خصوصية. الأغلب الأعم، حتى مع تجارب أم كلثوم وعبد الوهاب وفيروز، يكون الأساس هو اللحن والأداء. وحتى حينما تميل الكلمات إلى عاطفية مفرطة لا تستساغ فمن الممكن أن ينقذها اللحن أو صوت المغني، إن لم يستسلما بدورهما للجهة التي يشير لها الشاعر. أما لو افتقدت إحدى الأغنيات هذا أو ذاك فلا فائدة ترجى من أجمل شعر غنائي في الدنيا، فهذا ليس موضعه، قد نستمتع به مكتوبًا على صفحة جريدة أو في كتاب، لكن هذه مملكة الأذن ويجب تقديم فروض الولاء والطاعة لها، قبل أي تفكير في الصورة والمغزى وخلافه.

* * *

من الصعب أن نعثر على كاتب كبير أعلن نفوره من الموسيقى، أو حتى عدم استمتاعه بها، العكس هو الأغلب، فإن لم يكن الكاتب ملمًّا بأحد

الألوان الموسيقية كمستمع محنَّك، فعلى الأقل سيكون شغوفًا بها كمثل أعلى للجمال المجرد وثراء البنية والتركيب. حرص نجيب محفوظ على دراسة الموسيقى العربية، وتعلَّم العزف على آلة القانون حتى أتقنه، وكان الروائي التشيكي «ميلان كونديرا» قادرًا على تأمل تطور الرواية الأوروبية من زاوية ارتباطها بتاريخ الموسيقى الكلاسيكية، ولعله كتب بعض رواياته وفي ذهنه بناء موسيقي محدد، كما أعلن «ماركيز» ذات مرة عن طموحه عند كتابة إحدى رواياته وكأنها قطعة من موسيقى «البوليرو».

غير أن شغف الكُتاب بالموسيقى لا يعني على العموم سعيهم إلى ترجمتها حرفيًّا في سطورهم، فهذه مهمة عبثية، بل مستحيلة، بقدر ما يرمي طموحهم إلى تمثُّل الموسيقى، في أناقتها وفي قدرتها على النفاذ متجاوزة أسوار اللغات والثقافات، وفي طبيعة الانسجام بين جميع مكوناتها وعناصرها من جمل لحنية وآلات وعازفين، باختصار ضبط إيقاع نصوصهم ونبرتها وتحقيق التناغم العام بين أصواتها الداخلية.

إذا كان الإيقاع في الموسيقى مسألة صوتية صرفة، ففي المقابل يتصل الإيقاع في الكتابة بالمفردات، وهي كائنات بصرية وصوتية معًا، ومشحونة بالدلالات والمعاني، نراها صورًا ونسمعها نغمًا بينما نترجمها أفكارًا في اللحظة ذاتها. في هذه العملية، نستشعر عندئذ مدى تدفق الكلمات على الصفحة، طبيعة العلاقات بين كل مفردة وأخرى، ثم بين العبارات والجمل والفقرات، وهكذا بتوليف اللغة ينتج الكاتب موسيقاه الخاصة. ينتج كل من يكتب إيقاعه الخاص، سواء كان على وعي به أو لم يكن، وكلما اكتسبت حاسة السمع لديه مزيدًا من الرهافة ودقة التميز والتذوق، وأنصت بينما يعيش ويقرأ إلى تلك الأنغام الواضحة والخفية، استطاع أن يعزف قطعته الخاصة منتبهًا لطبيعة اللحن الخاص بها وضروراته، وواعيًا بخصوصية المادة التي يشتغل عليها، أي اللغة كأصوات قبل أن تكون معاني وصورًا وحكايات.

* * *

حاشية للرقص

من الصعب التفكير في الموسيقى من دون أن يخطر الرقص على البال ولو للحظة عابرة. ماذا عن المرة الأولى التي نهض فيها شمس التبريزي واقفًا ورافعًا ذراعيه وشرع يدور حول نفسه؟ أي موسيقى كانت تنبعث من داخله وتمتد في كل اتجاه من حوله؟ وكنت قد كتبت: «وهذه الموسيقى، كيف لا تنبعث منك أنت أيضًا؟». وماذا عن أول مرة تقف فيها أمام المرآة تحية كاريوكا، الفتاة الجميلة الحرة الهاربة من أهلها، وترى نفسها في بدلة رقص حقيقية، تلك التي مزقتها بعد ذلك المنافسات الناقمات؟ وكنتُ قد كتبت أيضًا: «يحسبون أنها رقصتي أنا، لكنها لهم، للأعين الجميلة». «ترقص؟ أرقص!» نعم أرقص! غصبًا عني وعن كل شيء أرقص. والرقص شأن تناول الطعام وممارسة الجنس، لا سبيل لبلوغ جزء من لذته بالكتابة عنه، لكنه أكثر خبرة جسدية تسرع بتعرية الروح، أم النفس؟ أم الوعي بالعالم؟ الأكيد أنه يكشف، يفضح، ولا أقصد هنا عُري الجسد بطبيعة الحال، بقدر استعراضه أمام الكون والعناصر والأعين، انكشافه بشجاعة، تعبيره الحر والمرتاح عن نفسه، كأنه عاد طفلًا أو حيوانًا أو إنسانًا بدائيًّا. الشجاعة كلمة السر هنا، فالخائف لا يرقص إلا على موسيقى الأسواط وضحكات الجلادين، وهذا ما يعرف حرفيًّا باسم التعذيب. لذلك فالرقص أيضًا إرادة حرة، ومتعته لا تُنال إلا بذلك الانعتاق والتخفف ونسيان العالم كله، من استطاع إلى ذلك سبيلًا. «ترقص؟ أرقص!»، أغيب وأحضر، يحضر جسدي وأشعر به يتمدد في كل اتجاه كأنه يوشك أن يتبخر، أو أن يحتل حيز الكون كله، يصير هو الكون كله، ولا أنسى نصيحة جلال الدين الرومي، أضعها حلقة في أذني: «ارقص، فالكون يرقص»، وماذا كان شعور مولانا الرومي حين رأى شمس يدور حول نفسه لأول مرة مثل إعصار صغير، وبماذا أحس فريد الأطرش حين رأى سامية جمال ترقص لأول مرة مثل فراشة ربيع؟ سامية الظبية النافرة بين ألسنة نيران الموسيقى الشرقية، في مقابل كاريوكا الشجرة الغضة المتينة، التي تتلاعب من موضعها بالهواء

وتعيد تشكيل الموسيقى ولا تتحرك إلا بمقدار، كأنها الأفعى الهندية ترقص أمام الفقير الذي ينفخ في مزماره أمامها، الحية/ الحياة/ الأم في أصلها ومآلها أيضًا. نبضات قلب الأم تصل إلينا في الرحم لتخلق أول إيقاع حي نتراقص على دبيبه المنتظم، ثم تبدأ موجات الصخب وأصوات الناس والعالم، «دوقوا له الهون في الميكروفون، علشان يسمع أصوات الكون»، رحم الله صلاح جاهين، فقد كان يعرف كيف «يترقص، يتنطط كدهو كدهو كدهو»، وحين رأيت فرقة المولوية التركية في المسرح الكبير بدار الأوبرا منذ سنوات عديدة انخطفت روحي، وقلت إني أكيد كنت واحدًا منهم في حياة سابقة، أو لعلني سأكون في حياة لاحقة، عصفور الجنة الطائر، رقصته هي رحلته نفسها، نحو اللانهاية، وما قبلها وما بعدها، هو نفسه اللانهاية، كل نفَس يدفعه للأمام قليلًا، كل رفة جناح نصر صغير على الطريق. وعبد المنعم مدبولي يلعب بالعصا ويمزق القلوب بصوته الباكي «طيب يا صبر طيب»، وبهلوانيات رقص الشباب في الأفراح على موسيقى المهرجانات تكسير للشكل والمضمون والواقع والدنيا بحالها، سخرية من الجسد وتمجيده في اللحظة ذاتها، والمطاوي والكراسي والسنج وأنابيب البوتاجاز مشتعلة الأفواه، والفرح متواصل، والفرح الكبير لا يزال، لن ينتهي أبدًا، تحت الفقر والمرض والجهل، في المخيمات أو العشوائيات أو القرى المحرومة من كل شيء تقريبًا. «أنا مش عارفني، أنا تهت مني، أنا مش أنا»، والجسد المنتشي بالكحول أو المخدرات يرقص ليفيق، يرقص ليجد نفسه من جديد، يرقص ليضع ذاته أمام أعين الوجود قائلًا أنا هنا، موجود، وحَي، الله، حَي، الله، حَي، وانتشاء الراقصين على إيقاع الذِّكر في الموالد قصة أخرى طويلة. وفي رقصة حنان ترك على دق القرداتي العجوز العاشق، جماع كامل ولو لم يمسس القرداتي حسن حسني جسد البنيَّة الصغيرة بأصابعه الغليظة الخشنة، لكنه انتشى وسرق الفرح منها ومن الكون كله.

الأذن
خرائط السمع والعصيان

الأذن خريطة، لا نرى منها غير حوافها الخارجية، بقية المتاهة تنطوي على نفسها بالداخل. ممرات ودهاليز لا تهدأ فيها الحركة، نمنا أو صحونا، انتبهنا أو شردنا. خريطة لا تؤدي إلى مكان، لأن الصوت لا مكان له، لا يسكن، كأنه الهواء، كأنه الروح، ومثل الروح يقال إنه لا يضيع ولا يتبدد بالمرة. يقال أيضًا إن الصوت يظل ساريًا مسافرًا في صورة موجات وراء موجات، متخللًا الأثير الكوني، وبما أن الكون لانهائي فإن الصوت يتخلل اللانهائي بجلالة قدره ويشتبك به، ويصير واحدًا معه.

تحدث بعض العلماء أيضًا عن استعادة أصوات الماضي، عن طريق تقنيةٍ ما قد يتم التوصل إليها ذات يوم في المستقبل، كما حاول إكرامي أن يفعل في فيلم «رجل فقدَ عقله». لو حدث هذا ذات يوم لانكشفت أسرار كثيرة، إن لم يكن جميع الأسرار. سوف نتمكن من سماع أصوات الأسلاف وهم يخترعون اللغة نفسها، بادئين من أبسط الهمهمات والدمدمات، ثم وهم يتغنون بأناشيد عبادة الحجر والشجر والأفعى والبقرة. سوف نتلصص على أحاديث الأنبياء والقديسين والأباطرة و«آينشتاين» وأبي نواس و«بيكاسو»، والقائمة تطول. سوف نعيد كتابة التاريخ بكامله عبر أصواته المستعادة، وعند لحظةٍ ما سوف تتسع الأذن الإنسانية لتحيط بكل شيء، حتى تفقد حدودها

الذاتية، وتذوب هي أيضًا في اللانهائي بجلالة قدره. آنذاك، هل سنجد الحل النهائي للغز الوجود الإنساني، ذلك المرسوم في مجلة للأطفال؟ هل يصل القرد إلى الموزة والفأر إلى قطعة الجبن؟ أم قد تنفتح عندئذ أمامنا متاهة أخرى جديدة، ربما للداخل هذه المرة، تكون حدودها هي حدود كل فرد وكل تجربة إنسانية على حدة؟

* * *

كان علينا، في طفولتنا، أن نسمع الكلام، أي أن ننصاع لما يقال لنا من دون تفكير أو جدال أو تذمر. كأن حاسة السمع ترتبط بتجريدنا من إرادتنا، أطفالًا كنا أو كبارًا. في فعل السمع نفسه سمة لاإرادية، على عكس البصر مثلًا، إذ يمكننا إغماض أعيننا بحركة هينة وسريعة، فلا نرى ما لا نحب. الأذن أكثر عنادًا، حارس حقيقي من انهيارات محتملة أو حيوانات مفترسة قد تداهمنا من أي ناحية، حارس لا يميز الزوار، يسمح للجميع بالدخول، وبالداخل تتم عملية الفرز والغربلة والتمييز والتأويل، ومن بعد ذلك كله، نقدم الاستجابة المناسبة، كل هذا في زمن خرافي لا نكاد نستطيع قياسه. نحن لا نطيع الآخرين بقدر ما نطيع آذاننا نفسها، ولا نستطيع أن نجعل أصابعنا في آذاننا فنضل ونضيع ويسخرون منا من دون أن ندري.

لكننا نتعلم، مع الوقت، كيف نتحايل على ثنائية السمع والطاعة، نتعلم كيف نصنع أذنًا من طين وأخرى من عجين. أتساءل، أيهما الطين وأيهما العجين؟ هل يمكن أن أفرك إحدى أذنيَّ فتطلع في يدي صلصالًا لزجًا مقرفًا؟ ساعتها لن أسمع شيئًا ولن أطيع أحدًا.

الأذن الميتة أذن حرة، تسمع صوتها الخاص من داخلها، وتحاول أن تتخيل بقية الأصوات، على هواها. الأذن الميتة متاهة مغلقة الطرفين، بلا مدخل ولا مخرج. الأشخاص الصم بحكم المولد لا يتكلمون بطبيعة الحال، وخصوصًا إن أُهملت إعاقتهم. رأيت مرة شخصًا أعرف

أنه أخرس يقف بين المصلين في مسجد صغير، وسَرَت رعدة في بدني، وما زلت أتساءل عن طبيعة «الحوار» الخاص بينه وبين الله.

إنتاج المعرفة والمعنى والكلام مرهون بمرحلة مبدئية من الاستهلاك، لا بد أن نكتفي بالإنصات طويلًا حتى يُسمح لنا بالكلام. «افهم الأول وبعدين اتكلم»، هذه مرحلة تالية على مرحلة «إنت تسمع الكلام وبس».

* * *

للمتحدث سلطة على سامعيه، يملك آذانهم. أتذكَّر تعبيرًا لأحدهم بأن بعض الشعراء يبحثون طوال الوقت عن «آذان» ويقصد ضحايا لإسماعهم قصائدهم. جميعنا، بدرجة ما أو في وقت ما، نتقاتل على استلاب الآذان، سواء كنا نبحث عن طبيب نفسي أو نتلو القرآن بصوت مرتفع في مترو الأنفاق، أو نمسك بميكروفون في مظاهرة أو لشراء الروبابيكيا في الشوارع والحارات.

تمتد سلطتنا بقدر ازدياد عدد الآذان التي نهيمن عليها؛ أي عدد التذاكر المباعة في حفل أحد المطربين، عدد المسحورين ببلاغة أحد القادة السياسيين أو الروحيين، من يحرصون على حضور خطب ودروس أحد الشيوخ أو الدعاة. كل أذن معركة، إما أن نفوز بها فنقطعها من رأس صاحبها ثم نعلقها على صدورنا بجوار بقية الأوسمة من المعجبين والتابعين والموالين، وإما أن نخسرها فلا يعيرنا أحد عندئذ أذنًا صاغية، وهنا نكون مثل من يؤذِّن في مالطا، أو ربما مثل المجانين الذين يكلمون أنفسهم، أو المتوحدين الذين قد يبوحون بهمومهم إلى حيوان أليف مثل حوذي «تشيخوف» في قصته الشهيرة.

* * *

شعرت بالضيق عندما سمعت صوتي لأول مرة عبر وسيط خارجي، على شريط مسجل سوف يتم إرساله لأحد الأقارب في العراق، منتصف الثمانينيات، على ما أذكر. نسيت الموضوع بالطبع فيما بعد، حتى اكتشفت

تدريجيًّا أن الصوت الذي نسمعه لأنفسنا، بينما نتحدث أو نغني أو نصيح أو نبكي، ليس هو نفسه الصوت الذي يصل إلى آذان الآخرين. شيئان مختلفان تمامًا. وأتضايق حين أسمع صوتي من مصدر خارجي، ربما في هذا شيء من النفور الطبيعي المتوارث الذي قد ينتاب المرء أمام صورة منفصلة خارجية له. شيء من قبيل «هذا ليس أنا»، ولكن إذا كنا نسلِّم في حالة الصورة الفوتوغرافية على الأقل، بأن «هذا أنا»، ولو «منذ سنين»، ولو «كنت منفعلًا في الصورة»، ولو «الضوء لم يكن كافيًا»، فمع الصوت يزداد القلق، لأننا طوال الوقت نسمع أصواتنا من الداخل ومن الخارج معًا. نستغرب أصواتنا مسموعة من الخارج فقط، فكأن عضوًا قد بُتر منا واستمر حيًّا بمعزل عنا.

ليس لنا صوت واحد إذن، صوتان على الأقل، وربما أصوات بلا نهاية، ولعلها أيضًا تختلف باختلاف آذان السامعين، ولكن من أي مصدر غامض نستمع إلى أصواتنا بينما نتحدث؟ يقول «نوفاليس»: «مستقر الروح هو هناك، حيث يتلاقى العالمان، الداخلي والخارجي»؛ على هذا يكون صوتي الذي أسمعه بينما أتحدث هو مستقر الروح، روحي التي لا تخص أذنًا سوى أذني أنا وحدي، فلا أحد غيري يسمعه بهذه النبرة وبهذه الخصوصية.

* * *

كتبت ذات مرة عبارة: «في الصمت الحي يموت كل نداء باطل»، وأدركت معنى مختلفًا فيها عندما بدأت أحاول ممارسة بعض تمارين التأمل، التي تعتمد في الأساس على أن ينحِّي المرء جانبًا كل فكرة تخطر له وتحاول أن تشد عقله خارج حالة الصفاء التام والتركيز على نقطة بعينها، صورة أو عبارة يتم ترديدها.

العقل ثرثار لا يهدأ، تتواصل وسوسته خلال جميع ساعات اليقظة وجانب كبير من النوم، لذلك ليس من السهل بالمرة محاولة إسكاته ومنعه

من الحديث. أحد أصعب أشكال هذا النوع من التركيز وكبح الجماح عندما نحاول إيقاف العقل عن الحديث بينما يتحدث إلينا آخرون، فنجده يتقافز، مقاطعًا وساخرًا ومشككًا ومصححًا معلوماتهم، كل هذا والفم مطبق تمامًا أمامهم، مراعيًا أصول اللياقة قدر الإمكان. نمنع أنفسنا بالقوة تقريبًا عن مقاطعتهم، وتقديم الحلول والاقتراحات، وتلخيص الحوار، أو حتى الإعراب عن الرفض والسب واللعن لهم ولآرائهم. نحاول أن نطرح جانبًا نزوات نتخيلها ومساخر ننداح فيها، نرجئ الحكم ونكبت العبارة، في انتظار فرصتنا الشرعية السانحة لانخراط ألسنتنا في العمل.

تظل آذان الآخرين هدفًا لشهوة ألسنتنا، بينما تظل ألسنتهم بُعبع آذاننا، وبين هذين الطرفين تدور طواحين العلاقات الإنسانية.

* * *

مِن لامكان ومن كل مكان، ينبعث صوت السلطة، كليًّا وشاملًا ومهيمنًا. من أوضح الأمثلة التي تحضرني الآن، هو صوت الإذاعة الداخلية في محطات مترو الأنفاق بالقاهرة، مثلًا: «عزيزي الراكب، حرصًا منا على وقتك وسلامتك...»، أو نداء أخير للمسافرين على إحدى الرحلات الجوية، أو الموسيقى التي نرغَم على سماعها في بعض المتاجر الكبرى أو المصاعد، أو حتى في سيارة ميكروباص أو تاكسي.

لعل هذا تعريف آخر ممكن للسلطة، الصوت الأعلى الذي لا يمكن الهرب من سماعه أو الاعتراض عليه أو رفضه، الصوت المتكرر المقتحِم الآمر الناهي، الموسيقى التي لا نختارها، والتسجيلات الوعظية أو البرامج الإذاعية التي قد تستفزنا أو تضايقنا. من يملك أن يُسمعك شيئًا رغمًا عنك هو السلطة، دائمًا وأبدًا، لا فرق تقريبًا من أين يصدر هذا الصوت.

والأذن تسأم، الأذن تكره النغمة الواحدة المتكررة. أتكلم عن أذن مرهفة، أذن تتغذى على الصوت والصمت بالقدر نفسه، وما بينهما من علاقات.

لعلنا نضجر من الأيديولوجيا أكثر مما نرفضها، وخصوصًا إن لم تكن

علاقتنا بها علاقة إيمان، أي إن لم تكن علاقة «سمعًا وطاعة يا مولاي» التي تتجدد بالتكرار وتنتعش بالطقس الدوري المنتظم كأنها صلاة.

* * *

قبل أن أرى صورًا فوتوغرافية أو تسجيلات فيديو لعمَّار الشريعي، كان صوته مألوفًا لي وأنا صغير، من خلال برنامجه الإذاعي «غوَّاص في بحر النغم»، وقد تخيلته رجلًا مختلفًا تمامًا عن الذي تعرفت عليه فيما بعد، والأهم أنني كنت أتخيله مبصرًا، على الرغم من معرفتي المسبقة بأنه كفيف.

كأن الصوت للصورة هو الروح للجسد، مستقر الروح على رأي «نوفاليس»، غير ملموس، منفلت على الدوام، لا يفنى بمجرد أن يوجد. أفكر الآن في صوت أم كلثوم، الذي استطاع أن يزيح صورتها قليلًا لصالحه حتى كاد أن يحجبها تمامًا.

* * *

للأذن وزن خاص في التجربة الجنسية، أو هي هكذا عند البعض أكثر من الآخرين، لكنها تتمتع عمومًا بالأولوية في التجربة كلها، فالأذن تعشق قبل العين أحيانًا. حاسة السمع لها الأولوية في لعبة الغرام عند البعض، كم من جارية عُشقت ورُفعت وتنعَّمَت بسبب جمال صوتها وحسب. وهكذا يمكن لمكالمة تلفونية أن ترضي بعض هؤلاء كل الرضا، ويمكن لضحكة يسمعونها بالمصادفة أن تشعل خيالهم لأيام.

الأذن عضو شديد الحساسية للمداعبة، ومن بين نقاط اللذة المعتبرة. تستجيب ببساطة وبلا حياء للعض واللعق والفرك والمس الخفيف، حتى إن بعض المنتديات الإلكترونية الخاصة بالعلاقات الزوجية تنصح بلعق وعض شحمة أذن المرأة، وهي الجزء السفلي المتدلي من الأذن الخارجية، ذلك الذي يتم ثقبه لتمرير الحلَق لدى الرجال والإناث في بعض الثقافات التقليدية القديمة، لكنها ممارسة أكثر انتشارًا مع الإناث في أغلب المجتمعات، وخصوصًا وهُن لا يزلن رضيعات في المهود، ولو لتمرير خيط رخيص

ملون عبر ذلك الثقب، على سبيل تمييز المولودة الأنثى عن الذكر، وليس الذكر كالأنثى.

* * *

الاستماع للصمت، كما في تمارين التأمل، الاستماع للقمر كما في آخر أفلام «فليني»، الاستماع لأسرار الوجود تتهامس بها نجوم لعلها صارت هباءً منثورًا من آلاف السنين. ذلك كله طموح الأذن الذي لا حدود له، أن تتجاوز قدراتها الأولية وضروراتها النفعية المباشرة، وأن تكتشف المتاهة الحقيقية داخلها وخارجها.

نِعَم الصمت والعزلة

إننا لا نستطيع إيقاف الضجة التي في الخارج،
لكننا قادرون حتمًا على إيقاف تلك التي في داخلنا.
المعلم البوذي «ترونغبا»

نشعر أحيانًا وكأننا في حالة تواصل مع العالم ومع الآخرين طوال ساعات يقظتنا، نكلمهم ونسمعهم، نتلقى أخبارهم ونبلغهم بكل ما يستجد في حياتنا، سواء كانت تلك المستجدات أحداثًا جليلة ذات شأن، مثل حالات الوفاة والولادة والخطوبة والزواج وحوادث الطرق، أو كانت أمورًا بسيطة وعارضة، من قبيل خاطر مفاجئ أو موقف صغير أو حوار عابر أو حتى وجبة نتناولها. يمطرنا العالم بمعلوماته وأخباره من كل جانب ومن كل وسيط ممكن، حتى صار من المستحيل تقريبًا أن يجهل أحدهم ما يدور في أبعد بقعة عنه. ربما يكون كل هذا تطورًا بديعًا وخلاقًا وجديرًا بالاحتفاء والتقدير، لكن أهو حقًّا مجاني؟ أليس له ثمن ما؟ ألا يستلب من كل إنسان شيئًا في المقابل؟ والسؤال الآخر: هل هذا تواصل حقيقي وعميق إلى الحد الذي يلبي احتياجات روح الإنسان ويروي عطشه؟

بصورة أو بأخرى، تحولت بعض تلك المواقع، فيس بوك مثلًا، إلى نسخ مكثفة، وإن سميت افتراضية، لمشاهد حياتنا اليومية بنفس زحامها وضجيجها، انتقلت إلى الشاشات الأسواقُ وساحات المعارك والجدل

وضروب الإغواء والتسويق والدعوة للعقائد والاحتفاء بالنجم المفضل وصيد شريك الحياة، إلى آخر الأنشطة الإنسانية المعهودة. وسط ذلك الصخب يعيش أغلبنا بِرد الفعل، كأنه يجد نفسه مضطرًّا للتجاوب مع أحدث القضايا المطروحة، سواء كان هذا الطرح جادًّا أو هزليًّا أو مزيجًا منهما معًا. عبر هذا التواصل اللحظي ربما نصقل آراءنا ورؤانا، لكننا أيضًا ربما لا نجد أي فرصة لمراجعة وتأمل تلك الآراء والرؤى، مدفوعين بضرورة الإدلاء بدلائنا، وبأهمية المشاركة، قد نظل طويلًا نكرر أفكارنا نفسها وندافع عنها، مصطفّين إلى جانب جماعة واضحة ومعادين جماعات أخرى، وهكذا ننسى أن نرى وأن ننصت وأن نلتمس زاوية جديدة للنظر. باختصار ننسى مذاق العزلة والتأمل في صمت بعيدًا عن الحركة وسط الزحام والصخب.

في مقابل الضجيج الخارجي، في الواقع المادي أو الافتراضي، ثمة ضجيج آخر أشد وطأة وخطورة، وهو ذلك الصخب الأبكم داخل كل منا، جلبة الأصوات المتنافرة وجوقة الأدوار الاجتماعية المتباينة التي نلعبها خلال حياتنا. يحدث لنا في بعض الأحيان أن نتوق لعزف منفرد، نتوق لنغمة واحدة نسلمها أنفسنا، وهنا أيضًا تكون العزلة كلمة السر، والتأمل في صمت هو الخطوة الأولى نحو غربلة ضجيج الأصوات الداخلية، نحو الإنصات لها ومعانقتها وتفهمها بصبر وأناة، وتبين منابعها، وتخيل تبعاتها، وفرز الطيب من الخبيث، الأصيل من «الفالصو».

قد نعتقد أحيانًا أننا نمارس هذا الإجراء تلقائيًّا بينما نسعى في شؤوننا اليومية، لكن هذا ليس تأملًا، بل تفكير اضطراري في مسائل لا بد من حسمها سريعًا للمضي قدمًا. نتخذ ألف قرار ونحن موصولون بالإنترنت، ونحن نتحدث ونستمع ونشرب ونأكل، ونسهم بآرائنا ونجادل وننتصر وننهزم، كأن ثمة جوعى يعيشون في أحشائنا، جوعى لمعمعة المعارك، هؤلاء حقيقيون، لكنهم لو نالوا فرصة للراحة والصمت لاعترفوا بشوق آخر، أعمق وأهدأ؛ بشوقهم لهدهدة وهدنة.

لطالما كان الصمت مقدسًا، وعُرف الصوم عن الكلام كوسيلة تقرب إلى الله، أو أداة للتواصل مع الجليل والسامي في معظم الأديان. «فَكُلِي وَٱشۡرَبِي وَقَرِّي عَيۡنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ ٱلۡبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِيٓ إِنِّي نَذَرۡتُ لِلرَّحۡمَٰنِ صَوۡمًا فَلَنۡ أُكَلِّمَ ٱلۡيَوۡمَ إِنسِيًّا». لن تكلم السيدة مريم الناس، لكن بوسعها أن تتواصل مع غير الناس، مع مستوى يسمو على الوجود البشري. وقد نجد في خواطر عقولنا وسَبحات نفوسنا دنيا أخرى موازية، حافلة بكل مدهش وغريب ونادر، المفارقة أن شرط الوصول إلى كل تلك الكنوز الدفينة هو تهدئة العقل، أو بمعنى ما تهدئة الأصوات الببغائية التي لا تتوقف عن ترديد أسطواناتها المشروخة في رؤوسنا من لحظة اليقظة إلى لحظة المنام، بل إن بعضها يتسرب إلى مملكة النوم فارضًا نفسه علينا عبر ألعاب الحلم.

التحدي الأول هو القدرة على إخراس تلك الأصوات، وتحطيم الحلقة المفرغة لأسطوانات كل يوم، وهو رهان ليس سهلًا، وله تقنيات بسيطة وأخرى معقدة في عالم التأمل الباطني، سواء كرياضة روحية لا تتصل بأي دين، أو كرياضة مجاهدة للنفس نابعة من أحد الأديان. الرهان إذن هو الاستماع للصمت، مهما بدا ذلك مفارقة مخبولة، الصمت الذي وصفه جلال الدين الرومي بأنه لغة الآلهة، وكل ما سواه مجرد ترجمات رديئة. ولعل الترجمة هي عمل البشر الأول والأهم، ترجمة الصمت، في الدين والفن والفلسفة والعلم الطبيعي، نحاول أن نكسر قشرة صمت السماء، نحاول أن نستنطق الكون ونفضح أسرار الوجود، وهكذا ننتج ضجة برج بابل، وكم من مفقودات ثمينة تضيع مع كل ترجمة.

تنشأ مشكلة أخرى بسبب تعدد الترجمات وتنوعها، عندما يتمسك كلٌّ بترجمته ثم يعلنها الترجمة الوحيدة الصحيحة للصمت المحيط بوجود الإنسان، وكل ما سواها باطل أو كفر أو تفاهة. يحاول أن يفرض لغته على الأرض والسماء، وأن يفسر اللغز كله وفقًا لقاموس الجيب الذي يحتفظ به

قريبًا من قلبه على الدوام. ومن ورائه، ومن وراء لغته ولَغوه، يبقى الصمت متعاليًا، بوجه باسم، يبقى محيطًا بكل شيء، يبقى أغزر وأوسع من أن يحيط به فكر أو خيال أو لغة أو عقيدة.

لن تتفتح وردة الصمت إلا في ظلال العزلة والابتعاد عن زحمة السوق، ومتع الخلوة ليست وقفًا على الأنبياء والقديسين وحدهم، بل هي نبع فياض متاح لكل إنسان، يجري تحت أقدامنا جميعًا، ما علينا إلا أن ننحني عليه لنرتوي. النبع لم يجف، فقط جرارنا انكسرت. هذه العزلة ليست انطواءً أو انسحابًا، ليست فرارًا من حرب الحياة، من معارك الكفاح ومواقف الشرف وواجبات لقمة العيش ورعاية الآخرين، بقدر ما هي استجمام وتغذية، هدنة واستراحة، وأيضًا مواجهة لكل شياطين الداخل والأصوات العابثة والزائفة. هذا الصمت ليس خرسًا عاجزًا أو بطالة جديرة بالكسالى وفقراء الروح، بل هو تأنٍّ وإرهاف سمع واستعداد متواضع لتلقي نِعَم الكون، والإنصات للنغم الساري في أوصال الحياة.

فقط لساعة أو بعض ساعة، لبعض الوقت، لبرهة مسروقة من خزانة الزمن، ثم يحين موعد الرجوع والخروج إلى دنيا الناس. نعود ممتلئين بطاقة جديدة، وقدرة متجددة على الدهشة والتمييز، والتورط في العالم من دون الغرق فيه، واحتضان كل ترجمة للصمت وللغز على أنها احتمال ممكن، ولسان جميل من ألسنة برج بابل، وإمكانية موجودة في لغة بعينها وفي حكاية بعينها، قد تكمل الصورة الكلية إذا ما تعاونت وتجاورت مع سواها من اللغات والحكايات، لكن لا أحد يمكنه بمفرده أن يرى تلك الصورة الكاملة، أو أن يملكها ويبسطها كأنه ساحر في سيرك. وعلى هذا الطريق نستمتع باستكمال تجميع وتنسيق قطع اللغز المبعثرة شيئًا فشيئًا، دونما ضجر، ودونما شكوى من أن الصورة ـ يا للحسرة ـ تتبدل أبعادها في كل لحظة.

تجارة الكلام

في مشهد عذب من فيلم «الطوق والإسورة» (خيري بشارة، ١٩٨٦)، تحكي حليمة (شيريهان) لزوجها الحداد (أحمد عبد العزيز) حكاية شاب ساذج التقى في طريقه ببائع كلام، واشترى منه ثلاث كلمات بجنيهات ثلاثة هي كل ما معه، ومضى في سبيله مفلسًا إلا من ثلاثة أقوال مأثورة، ومع كل محطة من مغامرته يصبح تذكُّره لإحدى تلك العبارات سببًا لنجاته من الموت، ثم فوزه بالسعادة في نهاية المطاف. الحكاية نفسها لها نسخ أخرى، شبيهة للغاية في ثقافات مختلفة، أذكر منها على الأقل حكاية شعبية إيرانية بعنوان «الباديشاه وبناته الثلاث»، على الرغم من اختلافات عديدة في الأحداث إلا إن العبارات المنجية للشاب البسيط هي نفسها في الحكايتين. والقصد أن هذه الحكاية الشعبية تؤكد على قيمة الكلام، وأنه يستحق أن يباع ويشترى، أن يُحفظ وأن يُذكر، وبمعنى ما أن «الكلام رأسمال»، حسب عنوان كتاب حكايات شعبية أفريقية، ترجمه عن اللغة الهوسية د. مصطفى حجازي السيد، ويحكي فيه ببغاء حكيم لأميره، على طريقة شهرزاد مع شهريار، سلسلة طويلة من الحكايات الخرافية.

لا أظن أن هناك ثقافة قدست الكلمة والكتاب والقلم كما فعلت الثقافة العربية الإسلامية. وقد خاطب القرآن تجار قريش باللغة التي يفهمونها،

فضرب لهم الأمثال المستمدة من حياتهم التجارية والربح والخسارة والقرض الحسن والأضعاف المضاعفة، وقد قال تعالى في سورة إبراهيم: «أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ (٢٤) تُؤْتِي أُكُلَهَا كُلَّ حِينٍ بِإِذْنِ رَبِّهَا وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ (٢٥) وَمَثَلُ كَلِمَةٍ خَبِيثَةٍ كَشَجَرَةٍ خَبِيثَةٍ اجْتُثَّتْ مِنْ فَوْقِ الْأَرْضِ مَا لَهَا مِنْ قَرَارٍ».

ليس من العسير تتبع مسار تقديس الكلمة رجوعًا إلى «اللوغوس» (الكلمة، والعقل)، متنقلين ما بين الكتاب المقدس وفلاسفة اليونان، وصولًا إلى المصريين القدامى، ففي نص موغل في القِدم، ترجمه وعرضه عالم المصريات «جيمس هنري بريستد»، إشارة إلى «بتاح» بأنه قلب الآلهة ولسانها، حيث:

> أعلن [«بتاح»] أسماء كل الأشياء، خلق بصر العينين، وسمع الأذنين، وتنفس الأنف حتى يمكن أن تنتقل إلى القلب. وهو [القلب] المتسبب في كل نتيجة يجب أن تظهر، وهو اللسان الذي يعلن عن فكر القلب... كل كلمة مقدسة جاءت إلى الوجود من خلال ما فكر فيه القلب وأمر به اللسان(*).

ولا تزال تجارة الكلام تُستخدم كمجاز حتى الآن في حياتنا اليومية؛ نقول لمن نريده أن ينصت إلينا للنهاية: «اشتري منا»، ومن يحسن عرض وجهة نظره وجذب السامعين نسميه، مدحًا أو قدحًا: «بيَّاع». ومن دون كلام لن تتم صفقة، والمساومة فن لفظي بالأساس، ونصف الشطارة حلاوة لسان.

لكن البضاعة الفاسدة والرديئة كثيرًا ما يكون لها الغلبة هنا أيضًا. راجت تجارة الكلام الفارغ، وساعة واحدة مع أي وسيلة إعلامية فيها البرهان الكافي، ساد العبث، وتُوجت الثرثرة، وصار «الهَري» ـ بالتعبير المستحدث

(*) أ. و. ف. توملين. فلاسفة الشرق. ترجمة: عبد الحليم سليم، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٠.

على وسائل التواصل الاجتماعي ـ أسلوب حياة. إذن، أُنزلت الكلمة عن عرشها القديم كعقل وأداة للخلق، لتقف بضاعة رخيصة على أرصفة المستعمل والمبتذل.

ربما نعيش حاليًّا في غابة الكلمات التافهة بضجيجها الأجوف، حيث شعار الجميع (نبيع ونشتري كل شيء) مثل بعض الإعلانات التجارية، إذ لم يعُد للتخصص قيمة أو مغزى، كل شيء للبيع ما دامت ماكينة الكلام تدور: نصائح وتحذيرات، أوامر ونواهٍ، طُرَف ونوادر، تهديد ووعيد، ودائمًا وأبدًا وعود، لكنها تلك الوعود التي قالت عنها أم كلثوم ذات يوم: «وعود لا تصدق ولا تنصان».

كتب تعليم فن المبيعات تحاول أن تثبت أننا جميعًا نحاول على الدوام بيع شيء ما لشخص ما، حتى لو كان ذلك الشيء هو صورتنا الطيبة وشخصيتنا الفاتنة نحاول بيعها لشريك حياة محتمل، وتنصحنا بأن نكون مستعدين لإقناع الآخر ببضاعتنا في غضون ثوانٍ معدودة. أمر طبيعي، فالوقت ضيق، والفرصة محدودة، والعرض أضعاف الطلب، وإن لم نستولِ على انتباه الزبون خلال تلك الثواني فسوف يسرقه بائع آخر؛ إعلان مرئي أو مسموع، شريك حياة محتمل آخر، حزب منافس، زعيم جديد، فرقة أو طائفة أو حركة، وهكذا تتواصل حروب اللغة والشعارات والعلامات بهدف أسْر أكبر عدد ممكن من المستمعين، المتفرجين، القراء، المعجبين، الأتباع، الأنصار، الأشياع، الأعضاء، إلى آخر الألقاب المستجدة والأنيقة (للزبائن).

* * *

إذا كان الشاب الذي اشترى العبارات الثلاث في حكاية حليمة للحدَّاد قد فاز فوزًا عظيمًا، فما ذلك إلا لأنه آمن بما اشتراه، استخدمه وجسَّده وصنع منه حكاية وحياة وأنفاسًا تتردد في صدره، وبالمناسبة كانت العبارات الثلاث هي: «حبيبك اللي تحبه ولو كان عبد نوبي»، «ساعة الحظ ما تتعوضش»،

«من آمنك لا تخونه ولو كنت خاين»، وكلها يسهل ترديدها وحفظها، أما العمل بها فهو المحك الحقيقي.

أما في الفيلم الساحر «الأبدية ويوم» (١٩٩٧) للمخرج اليوناني «ثيودوروس أنجيلوبولوس»، نرى الشاعر «ديونيسيوس سولوموس» (١٧٩٨-١٨٥٧)، وقد ترك إيطاليا، حيث وُلد وكتب بلغتها أولى قصائده، وعاد إلى موطنه في اليونان متحمسًا لقضية تحررها من العثمانيين، ولكتابة شعره بلغتها الشعبية، في مشهد طويل وساحر من الفيلم، يصوره «أنجيلوبولوس» شابًا شاحبًا في عباءة سوداء، يدور بين الأطلال هائمًا في دنياه، متجولًا بين الفلاحين والبسطاء، ليشتري منهم بدلًا من اللبن والبيض مفردات لغتهم. هنا الشاعر في ثوب المشتري، يلتمس الخامات التي يحتاجها لنسيجه الحي، يجمع السيرة أو الحواديت أو الأقوال المأثورة من أفواه الناس، يشتريها بقِطَعه الذهبية كما في هذه الحالة، أو بعمره كله كما في حالات أخرى.

في فيلم آخر أبسط وألذ، «قبل الشروق» (١٩٩٥)، وهو الجزء الأول من ثلاثية «ريتشارد لينكلاتر»، يتجول الفتى الأمريكي والفتاة الفرنسية، وقد تعارفا قبل قليل على متن قطار، في ليل شوارع أوروبا العجوز، حين ينادي عليهما شاب جالس على شاطئ نهر، بسيجارته وأوراقه وقلمه ويعقد معهما صفقة، فبدلًا من أن يطلب منهما نقودًا، سيطلب منهما كلمة، أي كلمة، وسيضعها هو في قصيدة، وإذا أعجبتهما يعطيانه مالًا في المقابل. تقترح الفتاة كلمة «ميلك شيك»، شراب مخفوق اللبن، ويتركان الشاعر المتسول دقيقة أو اثنتين قبل أن يناديهما من جديد، ويقرأ عليهما قصيدته الجميلة التي تحتوي بين سطورها اللبن المخفوق. هنا الشاعر يبيع ـ أو بصراحة جارحة يتسول ـ بعد أن يحصل على الكلمة التي يريده الزبون أن يكتب عنها.

ما بين هذين الحدين، قد تنتعش تجارة شاعر، وقد تبور تجارة آخر. قد

يصير أحدهم بالإنصات الرهيف إلى أصوات الناس كأنه ينسج ثقافتهم وتاريخهم في سطوره، وقد يصير آخر في لهاثه للحاق بالجموع مجرد كلب يتبع سيده الذي يتغير مزاجه بين لحظة وأخرى.

* * *

الشعراء أوضح مثال على الممارسة الخطرة والبديعة لتجارة الكلمات، لكن يكاد يكون من المستحيل أن نحصر جميع المهن والأعمال التي يُعد الكلام بضاعتها الوحيدة أو الرئيسية، من الفلاسفة إلى مندوبي المبيعات إلى المحامين، ومن الدعاة والمبشرين إلى مصممي الكلمات المتقاطعة، إلى الزعماء ومحترفي النصب والمنوِّمين مغناطيسيًّا والمعلمين وضاربي الودع والمعلقين الرياضيين، والقائمة بلا نهاية.

ومع ذلك، يبقى الكُتاب على اختلاف طوائفهم واختصاصاتهم في موضع الاتهام، ربما لأن اعتمادهم على الكلمات في حرفتهم أوضح وأنقى، فهم لا يوهمون الزبون ببيع أي شيء آخر له غير الكلمات، وبعضهم يتجرأ على إعلان أنه لن يكون لسطوره أي غرض خارجها، فهي لن تساعد القارئ على عيش حياة أفضل، ولن تضع لقمة في فمه. ومع ذلك يواصلون المسيرة، ومع ذلك يجدون الزبائن في كل موضع، ربما لأنهم مع الكلمات يبيعون كل شيء آخر، يشعر القارئ في لحظة أنه امتلك التجربة والخبرة، بمجرد مرور عينيه على السطور، وهو وهم رائع، لكنه من المخاطر الجانبية للإيمان بتأثير الكلمات.

ومع مطالب السوق التي تمتد وتستشري تنشأ الحاجة إلى الكم والإنتاج الضخم، بصرف النظر عن الخامة والمغزى والطلاوة والحلاوة، فهذا الإعلامي لا بد أن يواصل كلامه على الهواء تعليقًا على مذبحة أو مباراة، لا يهم، حتى ينتهي الوقت المحدد، وإن استمر البث المباشر لساعات بلا نهاية. وعلى الروائي الذي يطمح لرضا النقاد والجوائز أن يكتب عملًا بدينًا يملأ العين، ويمكن بيعه بالشيء الفلاني، وكاتب القصة القصيرة جدًّا

سيُنظر إليه بابتسامة تسامح. في المقابل قد تغفو قصيدة «هايكو» من أربعة أسطر أو أقل، غير عابئة بالضجيج، مكتنزة بالمعنى والفرادة، أو طفل رضيع يمزق موسوعات أبيه العلّامة وهو يقهقه.

لذة الاقتباس

لا يكاد يسلم أحد، سواء كان إنسانًا بسيطًا أو من فئة المفكرين والمثقفين على اختلاف ألوانهم، من الاستسلام لفتنة الاستشهاد بأقوال السابقين والأعلام والعظماء. تتنوع دوافع تلك الممارسة تنوعًا هائلًا، لكن تبقى لها في جميع الأحوال لذتها الغريبة، لذة نختبرها في أنفسنا عندما نمارس هذه اللعبة العزيزة علينا، ونستشعرها لدى الآخرين كلما ذكروا أو كتبوا قولًا مأثورًا - أو غير مأثور - بين قوسَي الاقتباس ودَسُّوه وسط كلامهم وكتابتهم، وكأنما ورد عفوًا من دون قصد.

جانب من غواية هذه اللعبة أنها تضفي قيمةً ما على شخص المقتبِس، تمنحه تميزًا ما، حتى وإن اقتصر تميزه ذلك على قوة ذاكرته، وبراعته في الاستعانة بالعبارة التي تصيب المقصد المنشود في اللحظة المناسبة تمامًا، فكأنه هنا الوريث الشرعي لحكيم القبيلة الذي لديه لكل حالة مستجدة تاريخ ومرجع قال فيه الأسلاف كلمتهم وتركوها حية بيننا، لنتسلح بها عند الحاجة. يوحي الاقتباس أيضًا بسعة ثقافة المتحدث بطبيعة الحال، ولو لم يقرأ لصاحب الاقتباس ذلك سوى هذه العبارة الوحيدة، جملة مستلبة من وسط شذرات «سيوران» أو «نيتشه» قد تعطي الانطباع بأن مستدعيها أتى على كل ما كتبه هذا أو ذاك، دونما أي دليل يؤيد تلك الفكرة.

أنا، مثلًا، أعجبتني عبارة ذات مرة عن النيران من كتاب «جاستون باشلار»،

«التحليل النفسي للنار»، ولا أزال حتى وقتنا هذا أجد صعوبة في استكمال قراءة كتابه هذا حتى آخره، ولم أتورع، على الرغم من ذلك، عن الاستشهاد بالعبارة في مقال بسيط عن مواسم الحرائق وارتفاع درجات الحرارة وغلاء الأسعار والغضب المكتوم وما إلى ذلك. ها أنا أعترف الآن بهذا، من غير أن أنكر استمتاعي بتلك اللذة الغريبة الناجمة عن تذوق طعم أقوال الآخرين ـ من سادة الفكر والفن على الأخص ـ بين شفاهنا وعلى سطورنا. لا تقتصر هذه الغواية علينا، نحن المساكين ضعاف الحيلة، بل تمتد إلى أولئك السادة الكبار والجبابرة أنفسهم، فكم زخرفوا هم أيضًا صفحاتهم بأقوال السابقين، فمنهم من اقتصد ومنهم من أفرط.

لا عيب بالمرة في التعبير عن أنفسنا عبر كتابات الآخرين، ما دامت تعبر عن أفكارنا الأساسية في صياغة راقية ومُحكمة، بحيث تبدو محاولاتنا لمضاهاتها عبثًا بلا طائل. كان هذا هو رأي كاتب عصر النهضة الفرنسي «ميشيل دو مونتين». فعلى أعمدة خشبية في مكتبة «مونتين» الهائلة حُفرت عبارات مستقاة من الكتاب المقدس والأعمال الكلاسيكية، من قبيل: «ليس ثمة يقين أشد من اللايقين، ولا شيء أكثر بؤسًا وافتخارًا من الإنسان» («بليني»). وضمت كتاباته أيضًا ـ حسب كتاب «عزاءات الفلسفة» لـ«آلان دو بوتون» بترجمة يزن الحاج ـ آلاف المقاطع الموضوعة بين أقواس لكُتاب كبار سابقين، رأى أنهم قد التقطوا نقاطًا بدقة وسلاسة أكبر من قدرته هو؛ وهكذا اشتمل كتابه «المقالات» فقط على ١٢٨ اقتباسًا من أفلاطون، و١٤٩ اقتباسًا من «لوكريتيوس»، و١٣٠ اقتباسًا من «سينيكا». قد يرى البعض في هذا ميلًا مَرضيًّا للاحتماء وراء دروع السابقين، ممثَّلة في أقوالهم، وربما هي محاولة للاشتباك معهم وانتزاعهم من سياقهم إلى سياق آخر غريب عليهم، وتأملها في ضوء جديد، ينتمي إلى المُقتبِس وإلى زمانه.

لكن الحال يختلف تمامًا عندما يتحول الاقتباس من الآخرين إلى هوس

في ذاته، وآلية ببغائية تعمل تلقائيًّا كلما حاولنا مقاربة أي موضوع. هنا تكون الغلبة لتوجُّه موضوعات الإنشاء في حصص التعبير بالصف الإعدادي، وكيف كان على التلاميذ الاستشهاد ببعض آيات القرآن أو السنة أو أبيات الشعر، بغرض تقوية حجتهم وتغذية سطورهم والحصول على درجة أعلى في النهاية.

يصل هذا الهوس أحيانًا إلى الاقتباس لذاته وفي ذاته، القول المأثور الذي لا يضيف شيئًا بالمرة إلى السياق أو إلى الأفكار المطروحة في النص، أو أن يكون فحواه متوقعًا وصياغته عادية تمامًا. هنا يكون الاعتبار الوحيد لاسم قائله وحسب. قد يبلغ الأمر حدودًا غير معقولة، عندما تُنسب أقوال وعبارات ذات تفاهة وسطحية وركاكة ساطعة إلى كُتاب ومفكرين لهم شأنهم، سنجد على مواقع التواصل الاجتماعي عشرات من تلك الأقوال المنسوبة إلى نجيب محفوظ أو توفيق الحكيم أو «غاندي» أو «بوذا»، وهي غير ذات أصل أو سند بالمرة. ذلك الشخص المجهول الذي افترى على هؤلاء لا يستعير أقوالهم بل يستعير أسماءهم فقط، فلعل فرط إعجابه بفكرة، أو حماسه لقضية، دفعه لهذا التدليس ولو من باب: «لو كان هؤلاء سئلوا، لا بد أن تلك ستكون إجاباتهم في هذا الموضوع».

كان من الطبيعي عندئذ أن تنشط قوى السخرية، فتدفع بعض الظرفاء إلى إعداد صور لمشاهير وأقوال في غاية السخافة منسوبة إليهم، مثل «غاندي» ملفوفًا في زيه الهندي التقليدي المعروف، وبجانبه جملة: «ما تُقفش قدَّام المروحة وانت طالع من الحمام لتستهوى»، أو أن تقول «مارجريت تاتشر»: «الست مالهاش غير جوزها وبيتها»، وإلى ذلك من دعابات ساخرة. ذلك النوع من السخرية يضرب سلطة الاقتباس في مقتل، ويجرده من عزته وسلاحه، ينزع عنه الجدية المنبعثة من الماضي ومن هالة القداسة المحيطة برؤوس هؤلاء الأعلام. ويهزأ بميل المتثاقفين ومدعي العمق والمهووسين بالأقوال والحكم المعروفة أو غير المعروفة طوال الوقت.

صار لهذا الولع بجمع الأقوال والاقتباسات جانب تجاري فعال، ما يدفع إلى المطابع أحيانًا بكتب همُّها الأساسي جمع أكبر عدد ممكن من أقوال الحكماء والمشاهير، في اللغة العربية أو غيرها، سواء كانت الأقوال تندرج تحت موضوع محدد أو مجرد قطوف من الحكمة والفطنة والبصائر. ثم ظهرت مواقع على الإنترنت مخصصة للأقوال والاقتباسات، يمكن البحث فيها باستخدام مفردة واحدة أساسية، فلنقل «السعادة» مثلًا، لتظهر على الفور مئات الأقوال عن السعادة، منذ بداية الفكر الإنساني المدون في الكتب المقدسة والملاحم، وحتى مذيعي برامج التلفزيون ونجوم الرياضة والموسيقى، إلى حد أن أطلقت «أكسفورد» قاموسها الخاص بالاقتباسات، «Oxford Dictionary of Quotations»، وتوالت طبعاته. ويشير هذا القاموس في صفحته الترويجية على الإنترنت إلى أنه يرضي المغرمين بالاقتباسات، سواء كانوا يميلون لأقوال مثل قول «جين أوستن»: «لا تفكر في الماضي إلا إذا منحك تذكُّره متعة وسرورًا»، أو قول «باريس هيلتون»: «ارتدِ ثيابًا جميلة أينما ذهبت، فالحياة أقصر من أن تذوب في الحشد». وهو يتيح أيضًا البحث لمعرفة من قال ماذا، ومتى، وهي أسئلة في غاية الأهمية لمدمني الاقتباسات، أو لمن يريدون التثبت من بعض ما يُنسب لأعلام ومشاهير.

إجمالًا، قد يكون دافعنا نحن مدمني اقتباس أقوال الآخرين والاستشهاد بها، مجرد التكاسل عن إبداع نسخنا الأصيلة من تلك المقولات، أو لأن هؤلاء السابقين ببساطة قد عبَّروا أفضل منا عما يخامرنا نحن، أو لأنهم أصبحوا ثقات وماركات مسجلة ولسنا كذلك، وهكذا لا نتورط في جدال، قد يكون عقيمًا أو منهِكًا، حول محتوى الأفكار المنقولة، فإذا جد الجد نستطيع أن نقول على الدوام: «وأنا ما لي يا عم؟ هذا كلام «مونتين»/ «ماركس»/ «غاندي»/ «كريشنا مورتي»، اذهب إليهم وناقشهم هم». نخرج سالمين غانمين، وقد قلنا ما نريد من دون أن نقول (نحن) شيئًا، بل إننا قلناه بأفضل صيغة ممكنة، وتحت توقيع يضمن لنا اكتساب سمعة المطلِع النهم

الذي يعرف كيف يقتبس جذوة النار المضيئة من آلاف الصفحات، ولعلنا لسنا خيرًا ممن قال فيهم «روديارد كيبلنج» قوله، وليسمح لنا بالاقتباس منه: «لقد غلَّف نفسه في اقتباسات الآخرين، مثل متسول يلف جسمه في عباءات الأباطرة الأرجوانية».

حنان النقد وقساوته

في المشهد الأول من الفصل الثاني من مسرحية «عطيل»، تتوجه «ديدمونة» بسؤال إلى «إياجو»، صاحب المؤامرات المُحكمة والحاقد على زوجها الفارس الأسمر «عطيل»:

ديدمونة: وماذا ستكتب عني لو طُلب منك أن تمدحني؟

إياجو: أيتها السيدة الرقيقة لا تكلفيني بمثل هذا العمل، لأني أنا لست شيئًا إن لم أكن ناقدًا(*).

إذا وضعنا جانبًا السياق الدرامي للمسرحية، وبعيدًا كذلك عن شخصية «إياجو» ذاتها، وهي من بين الأشد تعقيدًا من شخصيات «شكسبير»، فإن لسان حال كثيرين اليوم يردد العبارة الواردة في جوابه عليها: «أنا لست شيئًا إن لم أكن ناقدًا». أو لنحاول اللعب قليلًا في صيغتها ومعناها: «الحقيقة أنني لا أستطيع أن أكون شيئًا إلا أن أكون ناقدًا»، «سوف ينعدم وجودي إن لم أنقد أحدًا أو شيئًا»، «إن وجودي يتجلى وينتعش ويزدهر فقط في انتقادي لكل ما حولي». ما أقصده بـ«الناقد» هنا ليس المعنى المعاصر لعلم النقد الحديث بفروعه ومدارسه، بقدر ما أقصد به الشخص كثير الانتقاد، فاضح العيوب في الآخرين، صاحب العين المنتبهة دائمًا لكل نقيصة ورذيلة، الذي لا يغض النظر أبدًا عن هفوة أو عثرة.

(*) وليام شكسبير. عطيل. ترجمة: غازي جمال. بيروت: دار القلم، ١٩٩٩.

سلطة النقد المتخصص، بصورته التقليدية، مسألة قديمة معهودة، ويمكن لمقال لاذع لأحد نقاد الطعام المرموقين ومسموعي الكلمة، في الصحافة الغربية على الأقل، أن يدفع مطعمًا إلى الإفلاس والإغلاق، في حين أن سطرًا واحدًا مكتوبًا ببراعة بيد أحد سَدَنة الأدب قد يرفع اسم كاتب مجهول إلى السماء ويدفع القراء إلى تخاطف كتبه.

ربما نقترب في الوقت الراهن من مرحلة الاستبعاد التام للطرف الثالث بين ثنائية المنتِج والمستهلِك، أي همزة الوصل ذات الثقافة العالية والذوق الحاد المدرَّب، الناقد بكل ما تعنيه الكلمة من جلال ورونق وحنان وقسوة. صحيح، لا تزال هذه السلطة ملموسة في وقتنا الراهن، بدرجة أو بأخرى، لها بقايا وآثار ماثلة وإن على صفحات بعض المجلات التي لا يكاد يقرأها غير كُتابها، وفي لجان تحكيم الجوائز الأدبية وبعض مسابقات الشعر التي تُعرض على شاشات التلفزيون وتوزع جوائز بالملايين. صحيح، لا يزال للناقد الأكاديمي صاحب الأدوات المنهجية المسنونة رهبته وسلطانه، لكنه مع ذلك، لم يعُد ينفرد بالكلمة الأولى والأخيرة في مسألة الحكم، ولهذا بالطبع مزاياه الجديرة بالاحتفاء، مثل خلخلة السلطات الأكاديمية التي يغلب عليها الاتباع والتقليد والتكرار والنفور من الجديد والغريب والمغامر. لكن مفاتيح السلطة القديمة تلك، تفرقت وتضاعف عددها، وتوزعت على ملايين الناقدين الصغار، والمحرومين - في غالبيتهم - من أي أدوات أو مناهج أو معايير واضحة، ولو كانت بسيطة أو ساذجة، وانتشر هؤلاء في كل مكان وعلى كل منصة متاحة، وشرعوا في إصدار أحكامهم ليلًا ونهارًا بنبرة يقين لن يحسدهم عليها عاقل.

بفضل بعض المنصات والتطبيقات على شبكة الإنترنت، وطبعًا جميع مواقع التواصل الاجتماعي، صار للمستهلك سلطة تعلو سلطة النقد، وإن كان هذا سائغًا أحيانًا عند تناول الطعام أو شراء ثياب جديدة أو أثاث منزل، فإن الأمر يصير أشد إرباكًا عندما يتعلق بمنتجات الفن والثقافة، فإن جزءًا من

مهمة العمل الفني الجيد تحدي الذائقة المستقرة للجمهور، حتى إن لم يكن المنتج الفني طليعيًا وتجريبيًا مائة في المائة، أما حينما يسلم نفسه كليةً لحكم الجمهور فسيكون عليه ألا يغامر باستفزاز المتلقي أو خلخلة ثوابته ومعتقداته، بل أن يخضع لوصفة سهلة مجربة وتكاد تكون مضمونة النتائج.

مواقع مثل «جودريدز» لتقييم الكتب أو «روتن توميتوز» لتقييم الأفلام، صار بوسعها الآن أن تحدد مصير كتب وأفلام بمجرد نشرها أو عرضها، حسب عدد النجوم أو درجات التقييم. يمكن لعمل قد يراه النقاد والمتخصصون ضعيفًا وبلا طموح جمالي خاص أن يصعد حتى يستوي على رأس قوائم الأفضل، في حين يظل يتوارى ويهبط عمل آخر له قيمته الفنية لمجرد أنه لم يلفت انتباه القاعدة العريضة لسبب أو لآخر.

صار النقاد التقليديون أقرب إلى المحاربين القدامى، مهدَّدين بالانقراض خارج أسوار الممارسة الأكاديمية المتخصصة ذات الرطانة المستغلقة على معظم الناس (المستهلِكين). قد يكافح بعضهم ضد التيار، مستميتًا في عرض مخاطر تلك الوجبات الثقافية غير الصحية التي يلتهمها الناس في نهم وتلذذ، وهو يغامر هنا بحصد مزيد من النبذ والانعزال.

في المقابل ظهر نوع جديد من المستهلك الذكي (ليس ذكيًّا تمامًا مع ذلك)، الذي أزاح بمنكبيه الناقد المتردد واحتل موضعه تدريجيًّا. هذا المستهلك ليس مجرد متذوِّق يتردد على المطعم بانتظام، بل هو على صلة بالمطابخ، ويعرف الطهاة بالاسم والوصف وتاريخ الميلاد. بالنسبة إلى الكتب والروايات تحديدًا، سوف نرى صور هذا النمط في كل حفلات توقيع الكتب، وتقرأ انطباعه عن الكتب خلال أيامها الأولى على أرفف المكتبات، يمسك بين يديه دفة الرأي العام فرِحًا ومستثارًا بالسلطة التي عثر عليها ملقاة في الشارع بلا صاحب، سلطة اكتسبها لمجرد أن لديه فائضًا من وقت الفراغ والطاقة.

وسرعان ما يصير هذا المستهلك منتِجًا للآراء النقدية، بلا أي مؤهلات

أو معايير أو مقومات، ناقدًا من منازلهم، وموجِّهًا للذائقة من وراء شاشة الكمبيوتر، وكلما كان أغلظ قولًا وأثقل ظلًّا في الجدالات التي تثار حول عمل ما استطاع أن يثبت وجهة نظره، ولو عن طريق الاستمرار لوقت أطول من الآخرين. وقد نجد المبدع، بجلالة قدره، صار يتوجه بفروض الولاء والطاعة والامتنان لهذا القارئ المحترف، الذي صار يرفع ويضع بتوجيه دفة السوق وقطعان المشترين، شأنه شأن نقاد الزمان القديم أو المؤسسات الرسمية المانحة والراعية للفنون والثقافة.

مع دوران عجلة إنتاج الفنون والأدب يدور المستهلكون المحترفون مع السواقي وفي الأسواق، شاعرين بمسؤولية خطيرة ناحية كل جديد يظهر. يصير التأني في الحكم رذيلة، وتهديدًا بفقدان مكانتك المميزة كمتابع يقظ. وبخلاف أي شكل آخر من أشكال الاستهلاك، ففي استهلاك الفنون ما يوحي بالمكانة الخاصة والرقي والتميز، والانفصال عن القطيع الأوسع للعامة الذين لا يملكون الوقت والنقود الزائدة عن النفقات الضرورية، لممارسة مثل تلك الأنشطة.

بالتزاوج ما بين تسليع الفن والثقافة وبين وسائط التواصل الاجتماعي ومنصات التعبير الإلكتروني المتاحة لمعظم الناس، تحول مستهلكو الفن إلى قطيع من نوع آخر، وإن كان أرقى قليلًا، ما انتقص كثيرًا من الطابع الفردي والخاص في استقبال العمل الفني وتذوقه، والحكم عليه بهدوء وأناة، تحولت أنشطة العمق والصفاء والانفراد بالنفس إلى ممارسة اجتماعية في نادٍ معقود ليلًا ونهارًا. وبدلًا من أن يكون الفعل الفني، في خَلقه وتلقيه، من أقرب الممارسات الإنسانية إلى التحرر ومجابهة قبح الواقع وأشكال سلطاته المختلفة، يصير حلقة أخرى في سلاسل العبودية، فيجرجر المستهلكون أنفسهم، مثل المنومين مغناطيسيًّا، من كتاب إلى ألبوم موسيقي إلى مسلسل إلى فيلم، ومع كل غلاف ومنشور دعاية يظهر على شاشاتهم الصغيرة يتحلَّب ريقهم على وعد بمعرفة نهائية ومتعة لا تقارَن، ومن قبل الوعد هناك الوعيد

ضد من يتخلف عن القطيع النظيف الأنيق، قطيع المطَّلعين الملمين بكل جديد، لأنه سيكون خارج دائرة الحديث والنقاش الدائر أيامًا أو أسابيع حول هذا الفيلم أو الألبوم أو الكتاب.

لا يستطيع أحد أن يمنع الناس من إبداء رأيهم في أي شيء يقدَّم لهم، بداية من القوانين التي تمس مصالحهم المباشرة وليس انتهاءً بمسلسلات رمضان، غير أن ثمة آليات تواصُل جديدة حولت هذا الحق إلى واجب مُلح، عليهم الالتزام به بصرف النظر عن قدراتهم المادية والثقافية. أن تدلي برأيك يعني أن تلم بالأمر، وأن تلم يعني أن تطلع وتستهلك وتستقطع حصة أخرى من وقتك، إلى جانب الحصص الأخرى المخصصة للعمل والعيش وشؤون حياتك، فكأنه لم يعُد من حقك اختيار كيفية قضاء وقت فراغك. لم تعُد كفة الميزان تميل ناحية الأنشطة التي تفضل أنت ممارستها ـ حتى لو كان ذلك مجرد الاستماع إلى أغنية قديمة لأم كلثوم ـ بل صارت تميل لصالح الأنشطة التي ينبغي عليك ممارستها لتكون في الصورة، لكي تتجنب الحكم بالنبذ والإقصاء نتيجة عدم المتابعة.

ونظرًا لسرعة الإيقاع وضيق الوقت، فلا مجال للتذوق المتمهل وإنعام النظر، عليك أن تعلن رأيك حول هذا المسلسل في أثناء عرض حلقاته القليلة الأولى، حتى ولو بدأت كلامك باحتراز معناه أنك لست ممن يميلون للتسرع بإطلاق الأحكام على الأعمال الفنية قبل اكتمالها. هنا يبرز المستهلك المحترف كشخص صاحب قدرات خارقة، وشبه متفرغ لملاحقة السيل المتواصل من المنتجات الفنية. كأن سلطته تنبع من فراغه، وفراغه ينبع من عدم تدقيقه وقلة اكتراثه بصقل ذوقه وتشكيل رؤيته الخاصة. فكأن صاحبنا ناقد طعام محروم من حاستَي التذوق والشم، وهنا المفارقة المحزنة، إذ يقود الضرير الآخرين نحو الهاوية في عجلة مجهولة الأسباب، وإن اتجه بهم ذات مرة إلى واحة رغدة فما هي إلا مفارقة قدرية ساخرة لن تتكرر كثيرًا.

وراء ذلك السيرك اللامع قد يوجد ناقد حقيقي (مع الاحتراز من كلمة

«الحقيقة» وكل ما يشتق منها بطبيعة الحال)، ربما يكون قد وهب سنوات طويلة من عمره لأعمال شاعر واحد، غير معروف، شاعر كتب ديوانين أو ثلاثة ومات شابًّا فلم يسمع به غير حفنة من معاصرين قبل أن ينقطع ذِكره، وبعيدًا عن ضجيج السوق قد نلمح قارئًا حقيقيًّا (مع تكرار الاحتراز السابق) ينبش عند باعة الكتب القديمة عن عناوين ليست على لوائح أفضل المبيعات، عناوين قد لا تهم أحدًا سواه، وهكذا يغامر بألا يجد من يتحدث معه حولها على صفحات التواصل الاجتماعي. قد يبدو هذا الانعزال لوهلة قدرًا حزينًا، لكنه أفضل وأصح من الذوبان في «المولد» والاندماج في قطيع السائرين نيامًا.

مواصلة الكتابة من الحياة الأخرى

قد تُكتشف مخطوطات أو أعمال غير منشورة لأحد الكُتاب بعد وفاته، ويتم نشرها، فيبدو الأمر كأنه يخاطب قراءه من موضعه في العالم الآخر، أو حتى أن يتم اكتشاف كاتب بجميع أعماله بعد رحيله، وما إلى ذلك من حالات بعث الحياة في مادة مكتوبة بالفعل قبل لحظة الموت، أما ما لا يتكرر كثيرًا، أو ما لا يحدث على الإطلاق في الحقيقة، فهو أن يأبى أحد الكُتاب إلا أن يواصل نشاطه الأدبي بعد دفن جسده وانتقال روحه وختم سجل أعماله، بإملاء وحيه على وسطاء روحيين كلمة بعد كلمة كما كان يملي البعض رسائلهم أو كتبهم على ناسخي الآلة الكاتبة قديمًا.

هذه هي الحالة التي يطرحها ببساطة كتاب «عروس فرعون»(*)، ويقول غلافه الأمامي إنه «من إملاء أمير الشعراء، أحمد شوقي، على وسيطة الإلهام السيدة حرم الدكتور سلامة سعد، نطاسي الباطنة البارع، إلى جانب شوقيات جديدة من عالم الغيب عن الأحداث الجارية وغيرها» مع رأي أعلام الشعر والنثر والأدب. وهذا كله من عرض وتحليل الدكتور رؤوف عبيد.

والدكتور رؤوف عبيد كان أستاذ القانون الجنائي في كلية الحقوق، جامعة عين شمس، وأُطلق اسمه على إحدى قاعاتها تقديرًا لمكانته العلمية، وبالطبع له كثير من المؤلفات في مجال تخصصه، عن الإجراءات الجنائية

(*) رؤوف عبيد. عروس فرعون. القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٧١.

وجرائم التزييف والتزوير والشهادة الزور وجرائم الاعتداء على الأشخاص والأموال، وغيرها كثير. لكن فيما يبدو أن المسيرة العلمية للدكتور عبيد، إلى جانب التزامات التدريس والتأليف في مجال القانون، لم تفلح في انتزاعه من شغفه الأصلي وملعبه الذي كرّس له ـ على ما يبدو ـ حصة عظيمة من وقته وطاقته، وهو «عالَم الروحانيات» (إن استخدمنا تعبيرًا من تلك الفترة).

لم يقتصر شغف الدكتور عبيد على الاطلاع أو الممارسة، بل كان من الطبيعي الانتقال إلى التأليف، وهو الأستاذ الجامعي صاحب المراجع والمؤلفات، فكَتب عديدًا من الكتب، أغلبها طويل جدًّا، عن عالم الروح والخلود، منها على سبيل المثال: «الإنسان روح لا جسد»، «في الإلهام والاختبار الصوفي: جولة بين الفلسفة والتجريب»، «في العودة للتجسد بين الاعتقاد والفلسفة والعلم»، وغيرها. وكان له سهم أيضًا في الترجمة، عندما عرَّب كتاب «قصتي العظمى» للبريطاني «هانن سوافر»، نقيب الصحافة البريطانية، كما يقول الغلاف، وفي هذا الكتاب (المترجَم) تدخلات واضحة من الدكتور عبيد، من بينها إشارته في المقدمة إلى الأشعار التي أملتها روح أحمد شوقي على وسيطة روحية، وأدلة نسبة تلك القصائد إلى شوقي، ثم ملحق فيه تقرير مطول للأستاذ العلامة مصطفى السحرتي، رئيس رابطة الأدب الحديث، يؤكد فيه ما توصل إليه من نتيجة بعد عملية فحص وتمحيص للأشعار المنسوبة إلى شوقي، وكانت النتيجة إيجابية بطبيعة الحال، بأدلة عديدة، منها على سبيل المثال اختلاف منظور شوقي نفسه للموت وما بعد الموت بعد أن رحل إلى عالم الأثير وتحرر من عالم المادة.

يبدو أن تلك الإشارات الهامشية في كتاب مترجم لم تكن كافية لهذا الموضوع الخطير، فقد خصص الدكتور عبيد كتابًا كاملًا، وهو «عروس فرعون»، لنشر أعمال روح شوقي المملاة على الوسيطة. من دون أن يفوِّت الفرصة بالطبع، في المقدمة والملاحق، لدحض كل الاعتراضات المحتملة على كشفه الفريد، والرد على دعاة الإلحاد والمادية، بسَوق حالات عديدة

مماثلة جرت في العالم الغربي، مع مؤلفين مشهورين، من بينهم مثلًا «تشارلز ديكنز» و«دانتي أليجيري»، وتعدى الأمر الأدب إلى الموسيقى أيضًا، فأرواح كل من «ليست» و«بيتهوفن» و«شوبان» و«باخ» واصلت نشاطها الفني في عالمها الآخر عبر الوسيطة المعروفة «روزماري براون». لكن لا جدوى من البحث عن مؤلفات عباقرة الأدب والموسيقى هؤلاء التي أنتجوها بعد «انتقالهم» (وهو التعبير الذي يفضله الأستاذ عبيد)، لأن تاريخ الفن ـ لحسن الحظ ـ لا يعترف إلا بما يقدمه المبدع خلال حياته.

بطبيعة الحال ليس من الممكن لأي إنسان والسلام أن يكون وسيطًا روحيًّا يتلقى إلهام الأرواح، ناهيك عن أرواح كبار الفنانين، فلا بد من امتلاك استعداد خاص، وللسيدة الفاضلة قرينة دكتور سلامة سعد موهبتها «الوَساطية» الفذة، التي استطاعت معها أن تتلقى من روح شوقي عديدًا من القصائد والكتابات النثرية، إلى جانب مسرحية شعرية هي أطول من أطول مسرحيات شوقي المكتوبة في حياته. وقد ابتدأت في تلقي الشعر منذ أكتوبر ١٩٤٩، وظلت تتلقاه لأكثر من عشرين عامًا. بدأ الاتصال بين الوسيطة وروح شوقي بناء على طلب خاص منها لبعض أرواحها المرشدة، عسى أن يقنع هذا المنكرين والمشككين، وكانت قبل ذلك الاتصال تتلقى رسائل عادية من أرواح «عادية»، وبعض الأزجال الظريفة من صهر «منتقِل» كان يحب صياغة الأزجال قبل «انتقاله». وتم لها ما تمنت، وبدأ شوقي أو روحه الاتصال بها، وكانت أول عبارة قالها لها شعرًا:

سأمـلأ الدنيا ألحانـًا وأوزانـًا ... إلى أن أرى يوم الوسيطة حانا

لكنه سرعان ما استدرك طبعًا: «بعد عمرٍ طويل».

تبدو العلاقة في نموها وتفاعلها، بين الوسيطة والروح، أقرب إلى إحدى حكايات الهوى العذري، فكثيرًا ما كانت تحتمل الوسيطة ما لا يُحتمل في عملية التلقي، نظرًا لسرعة الروح الشديدة في الإملاء وطول بعض القصائد (مئات الأبيات أحيانًا)، ما تسبب لها حسب نص الكتاب «في حالة إجهاد

مفرط، بل إعياء حقيقي قد يقتضيها ملازمة فراشها لبضعة أيام». لعل هذا الجهد هو ما يبرر أن روح شوقي قد حاولت في البداية أن تملي رواية «عروس فرعون» على نجل السيدة الفاضلة، وهو طبيب ناجح مثل والده، وقد أملاه فعلًا أسماء الشخصيات ومقدمة الرواية، لكن نظرًا لضيق وقت هذا النجل وكثرة مشاغله، فقد رأى التخلي عن هذا العمل الضخم للسيدة والدته.

أما المسرحية نفسها فليس هناك كثير مما يمكن أن يقال عنها، كما هو متوقع تحض على الفضائل والقيم وتثير الحماس الوطني وتستفز الهمم، وكان يمكن لنا أن نترك مسألة مضاهاتها بمسرح شوقي للمتخصصين في إنتاجه، غير أن الدكتور عبيد ارتأى أن يعفينا من هذه المشقة، فمن ناحيةٍ رصد بنفسه كل التشابهات والقرائن التي تؤكد أن هذه المسرحية من إملاء روح أحمد شوقي، ومن ناحية أخرى أضاف ملحقًا للكتاب جمع فيه آراء نحو سبعة عشر متخصصًا في الأدب للإدلاء بشهاداتهم، مثل د. إبراهيم أنيس، الأستاذ أحمد الحوفي، أ. د. أحمد الشايب، أ. العوضي الوكيل، وغيرهم، ومن بينهم أسماء معروفة مثل الأستاذ عزيز أباظة الذي قال بالحرف الواحد: إن «هذا المستوى لا يملك أيُّ شاعر معاصر أن يرقى إليه، أو أن يحاول تقليد شوقي فيه، لأن عبقرية شوقي تعصى على التقليد، حتى إن صح نظريًّا إمكان تقليد غيره من شعراء الصف الثاني أو الثالث». وهو لم يبتعد في شهادته هذه عن بقية التقارير المطولة الواردة في الكتاب، ولم يشذ عنها إلا الدكتور شوقي ضيف، الذي صرح في لباقة أن السيدة الفاضلة ربما تكون «متأثرة» للغاية بأعمال شوقي، فبعد أن قال: «وأنا من المؤمنين بعالم الروح، ولكني لا أتعمق في دراساته خشية أن أضل في متاهاته وشعابه الكثيرة»، أكد ملاحظة «أن طائفة من الأبيات تهبط عن مستوى شوقي لما يجري فيها من بعض هنات عروضية، ولما يشوبها من ضعف في الصياغة والنسيج اللفظي»، من دون أن ينكر في الوقت ذاته مبلغ تمثُّل السيدة الفاضلة لروح شوقي، وكيف أصبحت تستمع إليها وتصدر عنها.

الحقيقة أن الحكاية معقدة ومتشابكة الأطراف، أهم أطرافها غائب لا يمكن لنا الاستشهاد به أو طلب كلمته، وهو أحمد شوقي نفسه، الذي تُنسب إليه المسرحية وعشرات القصائد التي كتبها لمناسبات مختلفة، مثل هزيمة ١٩٦٧، أو مأساة ثورة الزنوج في أمريكا، أو إعلان الوحدة بين مصر وسوريا، أو جرائم إسرائيل في مصنع أبي زعبل ومدرسة بحر البقر، إلى جانب نصوص نثرية عن القيم والأخلاق والفضيلة، فيما تسكت الروح تمامًا أو تكاد عن وصف العالم الذي انتقلت إليه وأخذت تملي منه جديدها، فيما عدا تصحيحه لمواقفه السابقة (أي خلال حياته) لمسائل مناجاة الأرواح، بل هناك أشعار يعارض بها قصائده السابقة، لكن ليقول عكس ما قاله في حياته، ما يثبت أن الأوان لا يفوت أبدًا لتغيير أفكارنا ووجهات نظرنا، حتى بعد الموت أو «الانتقال».

لكن روح أحمد شوقي لا تقول شيئًا واضحًا عن حياتها الأخرى، هناك، مجرد إشارات غامضة وعامة، يرد معظمها بقلم د. عبيد نفسه، الذي يقدم لها صورة هي أقرب ما يكون لحياتنا الدنيا، إنما من دون قيود المادة بالطبع، فالأنشطة الفكرية والفنية تتواصل، والاهتمام بكل المستجدات على الأرض لا ينقطع، وروح شوقي تملي وتنقح وتصحح، وترهق الوسيطة المسكينة.

أما الوسيطة نفسها فهي قصة أخرى، أيقونة صامتة، حتى إن اسمها غير معروف، فهي مجرد «حرم» للدكتور فلان، صورة لامرأة مصرية طيبة الملامح على الغلاف، ولا يتوقف د. عبيد عن التأكيد على بساطتها الثقافية ومحدودية وعيها الأدبي، من أجل أن ينفي تمامًا شبهة كتابتها بنفسها كل هذه الأعمال.

الصوت الوحيد المتحدث والمهيمن هو صوت د. رؤوف عبيد، إذ ينطلق بالعرض والنقد والتعليق على كل شيء، وحتى هذا الصوت قد يجد القارئ تعاطفًا ما نحو إصراره وإلحاحه ومثابرته على إثبات ما يؤمن به ودحض ما يخالفه من أقوال وأفكار.

من ناحية أخرى تبدو روح شوقي مطمئنة ومتجاوبة للغاية، فهي تملي

أحيانًا بناءً على طلبات خاصة، حين يسألها د. عبيد سؤالًا وجوديًا عن التسيير والتخيير والقدر والعدالة، تجيبه شعرًا، وفي لحظة أخرى تخرج الوسيطة عن دورها السلبي فتطلب شيئًا لنفسها بأن تمليها الروح قصيدة ردًّا على خطاب من أحد أنجالها المسافرين، فتستجيب الروح بقصيدة على لسان الوسيطة، الأم الملهوفة على ابنها.

من الذي كتب مسرحية «عروس فرعون»، وقصائد الشعر، وقطع النثر، المنسوبة كلها إلى روح أمير الشعراء؟ لن نعرف أبدًا. ستبقى تلك الأعمال معلقة هكذا، علامة سابحة في الفراغ بلا مرجعية، بلا كاتب، بلا هوية، بما أن الهوية ـ في حدود خبرتنا ـ يصنعها الجسد والزمن والتجربة، وبما أننا لا نملك، حتى الآن على الأقل، أداة حاسمة نتأكد بها من نسب نص ما إلى هذا الكاتب أو ذاك، حتى في أثناء حياته، فليس في الفن تحليل لشفرات الحمض النووي، وليس في الحياة جسور نعبر بها لعالم الموتى ثم نعود بالخبر اليقين.

«باموق»، ساذجًا وحساسًا

عندما يكتب الروائيون عن فن الرواية غالبًا ما يقدمون رؤية مختلفة، رؤية من احترقت أيديهم بنار الكتابة، سواء في هذا أكانوا من بين الأكاديميين ومعلمي الكتابة الإبداعية أو لم يدخلوا جامعة طوال حياتهم قَطُّ. أما إذا كانوا من كبار المبدعين ممن لهم في الجبال علامات، أمثال «أُمبرتو إيكو» و«ماريو بارغاس يوسا» و«إيتالو كالفينو» و«ميلان كونديرا» و«جون كويتزي»، فسوف نجد لدى كل منهم رؤى ثاقبة وتأملات عميقة حول طبيعة حرفتهم وخصوصياتها، تأملات هي أبعد ما يكون عن التنظيرات الأكاديمية الجافة أو كلام الأيدي الباردة في الماء. هؤلاء يكتبون من وحي الصنعة ومن داخل المطبخ، لذلك تحديدًا قد يقع بعضهم أحيانًا في تعميمات مطلقة، مستمدين حججها من تجاربهم الخاصة، ولا يدخرون جهدًا في البرهنة عليها، متوسلين بكل ما يمكن أن يدعم افتراضاتهم من شواهد وأمثلة عبر تاريخ الرواية، قد يفعلون هذا في إصرار ساذج ولعب حساس.

ينتمي كتاب «أورهان باموق»، «الروائي الساذج والحساس»(*) إلى هذا الفصيل ذاته، بمزاياه وخطاياه. صدرت طبعته الأولى عام ٢٠١٠، وخرج إلى

(*) أورهان باموق. الروائي الساذج والحساس. ترجمة: ميادة خليل. بيروت: منشورات الجمل، ٢٠١٥.

النور أول الأمر عبر ست محاضرات، ألقاها «باموق» في جامعة هارفارد، تحت لافتة محاضرات «تشارلز إليوت نورتون»، وهي المنصة ذاتها التي ارتقاها كثير من الأسماء الجليلة، مثل الناقد الإنجليزي الكبير «سير جون فرانك كيرمود»، والمؤلف الموسيقي الروسي «إيجور سترافينسكي»، أو الكاتب الأرجنتيني الأشهر «خورخي لويس بورخيس»، وغيرهم من أيقونات الفن والأدب، ولعل هذا كان سببًا آخر وراء استهانة البعض باختيار صاحب نوبل التركي لإلقاء هذه المحاضرات، وخصوصًا بعد ما أبدوه من تحفظات على الخفة الواضحة ـ أو ربما السذاجة المتعمَّدة ـ في مادته التي عرضها من المنبر الجليل ذاته.

تنتقل المحاضرات، أو فصول الكتاب، بين وجوه مختلفة للفعل الروائي كتابةً وتلقيًا، من قبيل الشخصية الأدبية وعلاقة الرواية بالمتاحف. غير أن ثمة فكرة أساسية، أقرب إلى مظلة عامة تكاد تضم جميع أفكاره الرئيسية، وهي ثنائية السذاجة والحساسية، المشار إليها بوضوح في عنوان الكتاب. وقد استلهم «باموق» هذه الثنائية من واحد من أهم شعراء الحقبة الرومانسية في ألمانيا، وهو «فريدريش شيلر»، وتحديدًا من مقالته «عن الشعر الساذج والحساس»، التي يميز فيها بين نوعين من الكُتاب: الأول يستغرق في فعل الخلق تمام الاستغراق فتختفي المسافة بينه وبين مادته أو بين ذاته وشعره، وقد نسميه «الساذج»؛ والثاني يتخذ مسافة ماكرة، واعيًا بذاته ومنفصلًا عن صنعته ومادته، وقد نسميه «الحساس». بالنسبة إلى «شيلر»، يعد المزاج «العاطفي» أو «الحساس»، ثمرة للوعي المتطرف بالذات الذي نجم عن الحداثة. ويبدو أن المفردة الألمانية التي استخدمها «شيلر» لوصف هذا النوع من شعراء العصر الحديث، «sentimentalisch»، تختلف قليلًا عن نظيرتها في الإنجليزية في ظلال معانيها، وهو ما ينتبه إليه «باموق» من دون أن يطيل الوقوف أمامه. قصد «شيلر»، بتوصيفه، أولئك الشعراء العقلانيين والذين فقدوا شخصيتهم الطفولية وسذاجتهم وقدرتهم على الدهشة،

لصالح الحرص على رصد عالمهم الخارجي من داخل مراصد الذات الزجاجية العازلة.

وعلى هذا فقد وجد «باموق» في تلك الثنائية القديمة ملاذًا ومنطلقًا للدخول إلى همومه كقارئ وكاتب للروايات، ليفرق بين نمطين أساسيين من قراء وكُتاب الرواية، نمط السذاجة، وهم غير المنشغلين كثيرًا بالجوانب الفنية والتقنية، يكفيهم التماهي مع البطل والحكاية والانتقال معه من محطة إلى أخرى حتى النهاية، ببراءة الأطفال ودهشتهم، ثم نمط الحساسية، الذي يقف على الجانب الآخر، منتبهًا وماكرًا، شديد الوعي بذاته وحرفته ومادته، يولي كل اهتمامه للأسلوب والطريقة التي تعمل بها عقولنا عند قراءة الروايات وكتابتها. يخلص «باموق» ببساطة إلى: معنى أن تكون روائيًا هو أن تكون ساذجًا وحساسًا في الوقت ذاته، وهذه هي إجابته على كل من يسأله: «هل أنت روائي ساذج أم حساس؟».

يُسقط «باموق» نموذج ثنائية «شيلر» على عالم الرواية الغربية الفسيح، منذ واقعية القرن التاسع عشر بإبداعها ذي الروح الملحمية في نقل العالم بكل ما فيه، كما تجلت لدى أبرز ممثليها، عند «تولستوي» مثلًا في روايته «آنا كارنينا»، التي يعود إليها «باموق» مرارًا وتكرارًا، وعلى الخصوص لمشهد محدد منها، إذ تجلس «آنا» في مقصورة قطار ممسكة برواية لا تستطيع الاستغراق فيها، وتتأمل الجليد المتساقط خارج النافذة. إنها الرواية التي ترتقي بالنمط الساذج إلى أعلى ذروة ممكنة له، في مقابل السرد التجريبي بالغ الوعي بذاته وبمادته، الذي لا يتوقف عن التلاعب بحيل وجهة النظر وصوت السارد، أي لا يتوقف عن الإيمان بـ«حساسيته»، متمثلًا في أشد نماذجه جموحًا واختلافًا، لدى «لورانس ستيرن»، في روايته «تريستام شاندي»، التي يرى فيها الأب الروحي لتقليدٍ تواصل حتى «جويس» و«فوكنر» و«وولف» و«بروست»، ومن اتبع سبيلهم من الأبناء والأحفاد.

تزحف الثنائية نفسها لتُلون محاور أخرى في الكتاب، مثل مسألة علاقة

ما يرد في رواية بما حدث في الواقع، في فصل بعنوان: «سيد «باموق»، هل حدث حقًّا كل هذا معك؟»، يواصل تأكيده على أن الرواية، أكثر من أي فن آخر، هي أرض الأفكار المتناقضة، أرض ما حدث بالفعل من دون أن يحدث بالمرة. إذ لا يمكن للروائي إلا أن يعتمد على تجربته الواقعية المباشرة، لكنه يجاهد لكي يموه عليها ويصنع منها شيئًا آخر، يلعب مع القارئ لعبة الإظهار والإخفاء: هذا هو الواقع، لكن إياك أن تكون ساذجًا تمامًا لتصدق أنه حقيقي، أو أنه حقيقتي أنا، وإياك أن تكون حساسًا أكثر من اللازم بحيث تعامل السرد كادعاء شكلي ولعبٍ ذهني منقطع الصلة بدم الحياة وسخونتها. على القارئ أيضًا أن يمتلك وجهَي العملة؛ السذاجة والحساسية، لكي يستطيع الوقوف على الخط نفسه مع طموح الروائي.

لو استعرنا بعض جسارة منتقدي هذا الكتاب لـ«باموق» في الصحافة الغربية لتساءلنا: ألا تعد أغلب هذه الأفكار منتجًا قديمًا في غلاف جديد؟ ماذا لو مددنا هذه الثنائية على استقامتها، فهل سنجد أنها تنويع ـ أذكى وأمكر، بطبيعة الحال ـ لثنائيات أخرى؟ ثنائية قديمة للغاية، مثل الصراع طويل الأمد بين الكلاسيكية والرومانسية، بتوابع واشتقاقات كل منهما. فبعض أفكار الكتاب تجد أصداء بعيدة لها في كتاب مثل «الكاتب وعالمه»، وهو محاضرات أخرى لـ«تشارلز مورجان» ترجمها د. شكري عياد. أو لعلها تعميق لثنائية أخرى جديدة، ذات طابع صحافي، وهي المسافة ما بين رواية الأدب الرصين ذي الجوائز والدراسات الأكاديمية، وروايات الأنواع الفرعية التي تحقق أفضل المبيعات.

«باموق» يحترز، ويؤكد على المسافة من تلك الأنواع الفرعية مثل روايات اللغز والجريمة، التي قد تقدم إلى القارئ الساذج وجبته الكاملة، لكنها لن تخاطب جانب الحساسية بداخله، وفي احترازه هذا يؤكد على مسألة ذات أهمية قصوى، أفرد لها الفصل الأخير من كتابه، وهي محور الرواية. ويعرِّفه بقوله: «هو رأي عميق أو رؤية عن الحياة، نقطة راسخة عميقة من الغموض،

سواء أكانت واقعية أو خيالية». ولتفسيره، يستعين بكلام «بورخيس» عن رواية «ميلفيل»، «موبي ديك»، وكيف يخترق القارئ تدريجيًّا قلب «موبي ديك»، إذ «في البداية، قد يعتقد القارئ أن الموضوع هو الحياة القاسية لصياد حيتان»، ومع توالي الفصول تتبدل هذه الفكرة بالتدريج، من الاعتقاد بأنها رواية نقد اجتماعي إلى أنها تقرير صحفي مسهب حول عالم الحيتان وصيدها، وليس انتهاء بالاعتقاد بأن «موضوعها هو جنون القبطان إيهاب في مطاردته وتدميره للحوت الأبيض». حسب «بورخيس»، فإن الموضوع الحقيقي والمحور شيئان مختلفان تمامًا: «صفحة بعد أخرى، تنمو القصة لتتخذ أبعاد الكون».

لن نعثر على هذه الحالة من البحث المتواصل وملاحقة المغزى الغامض أو المحور المتقلب، وكأنه هو نفسه الحوت الأبيض، مع أفضل روايات اللغز والجريمة، لن نطرح على أنفسنا أسئلة «بورخيس» تلك، لأننا ـ حسب «باموق» ـ نجد كل شيء في موضعه المتوقع تمامًا، وفقًا لخبرتنا بهذا النمط من الألغاز والحبكات. أي أن «الموضوع العميق الذي ينبغي أن يعرضه السرد بنيويًّا يبقى هو نفسه من كتاب إلى آخر». أما عن علاقة الروائي نفسه بمحوره الغامض ذلك، فهي أيضًا تتسم بطابع من الملاحقة والمراوغة، ويستشهد «باموق» بمقولة «تولستوي» حول طبيعة البطل: «إذا كان بطل الرواية سيئًا جدًّا، أضفي عليه بعض الطيبة. وإذا كان طيبًا جدًّا، أضفي عليه بعض الشر»، ويقول «باموق»، عن علاقته بهذا المحور، على نمط مقولة «تولستوي»: «إذا أدركت أن المحور واضح جدًّا، أخفيه، أما إذا كان المحور غامضًا جدًّا، أشعر بأني يجب أن أظهر القليل منه». ويمكن لكثيرين أن يختلفوا مع هذا التصور الخاص بمحور الروائي، على اعتبار أنه شيء تنتجه القراءة لا الكتابة، شيء ينبغي على الكاتب تجنب التفكير فيه بقدر استطاعته، وإلا تحول سرده إلى بيان، أو نموذج مجسَّد لذلك المحور الذي يناوشه في أثناء الكتابة، بصرف النظر عن مقدار وضوحه أو غموضه.

يحاول «باموق» الإيحاء بأن ذلك المحور أقرب ما يكون إلى مغزى الحياة ذاتها، وأن قراءة الروايات وكتابتها مجاز مثالي لتجربتنا على هذه الأرض، نطفو على السطح، غارقين في التفاصيل والأشياء والمشاهدات والتصورات والعلاقات، من دون أن نتوقف للحظة ـ مع الأيام أو عبر الصفحات ـ عن تغذية ذلك الطموح الدفين بملامسة الأغوار الخفية، ما وراء الصورة، ووضع أيدينا على حل اللغز.

أناشيد التكية وأسوارها

لم تعُد المنتجات الفنية المستلهمة من عالم التصوف مجرد اختيار بين اختيارات عديدة قد يميل إليه أحد المبدعين بين الحين والآخر، لم تعُد تظهر وتختفي بين فترة وأخرى وهي تخطو مترددة في مزاحمتها لاتجاهات أخرى راسخة ولها جمهورها، بقدر ما أصبحت تلك المنتجات، خلال السنوات الأخيرة على وجه الخصوص، أقرب إلى خط إنتاج ثابت ومنتعش، سواء في الأدب أو الدراما ومن قبلهما بالطبع في الموسيقى والغناء.

ربما لم يصل الأمر بعد إلى درجة الظاهرة، لكن اللافت وجود جمهور عريض ومتنوع لهذا الخط الجديد، وخصوصًا بين الشباب، هؤلاء أنفسهم الذين ينشرون عبارات جلال الدين الرومي وابن عربي على صفحاتهم في مواقع التواصل، ويشربون قهوتهم في أقداح عليها صور دراويش المولوية، وقد يتزينون بمسابح خشبية حلوة الرائحة حول الأعناق والأرساغ.

لا أظن أن هناك نمطًا ثابتًا يجمع كل المُولعين بتلك الأعمال، فحتى الفئة العمرية التي نتحدث عنها واسعة النطاق، كما أن مشاربهم وخلفياتهم تتنوع للغاية، ومن بينهم الطلاب والعاملون وممارسو الفن بطبيعة الحال. نتحدث عن أعضاء جروبات من نوع اللامحتجب، من يحجزون تذاكر في حفلات الإنشاد الديني، وآخرين مهووسين بالتصوف الشعبي وأجواء الموالد وقد يترددون على بعض الفرق الصوفية إن لم يكونوا قد انضموا إليها بالفعل.

لذلك كله، لا بد من الانتباه إلى التنوع الشديد في صفوفهم، وأيضًا إلى التباين البالغ في الأعمال الفنية المستلهمة من الصوفية، من حيث درجة الأصالة والجودة والقيمة. نتحدث إذن عن هذا الخط الوهمي الواصل ما بين الشيخ ياسين التهامي ومسلسل «الخواجة عبد القادر» وفرقة الإخوة أبو شعر ورواية (ثم مسرحية) «قواعد العشق الأربعون»، وما شابه ذلك.

والحق أن النغمة ذاتها ليست جديدة مائة في المائة، ولكنها بدلًا من أن تكون إحدى النغمات التي يتشكل منها اللحن الكبير اتخذت موقع الصدارة وأصبحت هي النغمة الأساسية، وعلى مدى مشوار الأستاذ نجيب محفوظ كثيرًا ما ترددت نغمة الحنين إلى الملجأ الإلهي الآمن، سواء في صورة درويش مجذوب يهيم بين صفحات «الثلاثية» أو الشيخ علي جنيدي ينصح سعيد مهران في «اللص والكلاب» بأن يضع عنه هموم الدنيا ويتوضأ ويصلي، ثم من بعد ذلك كله هناك شخصيته الأيقونية الشيخ عبد ربه التائه الذي وضع محفوظ على لسانه خلاصة الحكمة المقطرة لرحلة الحياة والعرفان، كما لا يمكننا أن نتذكر «الحرافيش» من غير أن نذكر الأناشيد الغامضة التي تنبعث من وراء أسوار التكية، فهل يمكننا إذن أن نعتبر أعمال محفوظ هي البشارة الأولى للاتجاه الذي بدأ يسود منذ سنوات في الواقع الفني والثقافي العربي، أي تلك الأعمال الفنية التي تعتمد مادتها الأساسية على عالم التصوف ونصوصه ورموزه وأعلامه؟ أم أن الأمر بخلاف ذلك تمامًا؟

في حوار لمجلة «الباريس ريفيو»، ترجمه أحمد شافعي في كتاب «بيت حافل بالمجانين» (الجزء الأول)، أجاب محفوظ في معرض الرد على سؤال حول علاقته بالتصوف وما إذا كان ممارسًا له، قائلًا:

> أنا أحب الصوفية مثلما أحب الشعر الجميل، ولكنها ليست الإجابة. الصوفية مثل السراب في الصحراء، يناديك، أن تعالَ، فاجلس، واسترِح قليلًا. إنني أرفض أي طريق يرفض الحياة، ولكنني لا أملك إلا أن أحب الصوفية لجمالها الشديد. إنها لحظة راحة في خضم معركة... لي أصدقاء

> مصريون كثيرون يستشيرون شيوخ الصوفية باحثين عن حلول... ربنا يوفقهم، الحل الحقيقي لمشكلاتهم في البنك الأهلي.

قد يكون هذا رأي محفوظ الرجل والمواطن، وليس اعتقادًا عميقًا في نفس المبدع كاتب القصة والرواية، وربما أراد ألا يبدو ـ وهو الليبرالي الأصيل ـ في مظهر الدرويش الشرقي الذي يسبح في شطحات العشق الإلهي، غائبًا عن أسئلة حاضره وقضايا مجتمعه. وربما يكون من الصحيح أيضًا، فيما يخص بعض تفسيرات رواج فنون التصوف في وقتنا الراهن، أن أزمنة الاضطراب والانكسار والعجز تدفع الناس ـ الشباب خصوصًا ـ إلى اللجوء للدين والاحتماء بكيان أكبر، مطلق وكوني الأبعاد، بسبب فقدان الاتجاه والافتقار لكيانات أخرى تجمعهم في وحدة اجتماعية سليمة البنية.

ليس من الصعب أن نلمس هذه الرؤية مجسدة بكل وضوح في بعض أعمال محفوظ، رؤيته للتصوف كمهرب من جحيم الواقع، مهرب غير عقلاني وغير عملي، لكنه قادر على تصفية النفس بقدر ما تفعل الموسيقى أو الشعر. يمكن الرجوع مثلًا إلى إحدى قصصه القصيرة، بعنوان «حلم»، في مجموعة «خمارة القط الأسود»، وهي صياغة درامية بارعة لهذه الفكرة، وكيف يكون الهرب إلى التصوف، الإسلامي أو حتى البوذي، مجرد رد فعل لاإرادي عند جميع الناس كلما طحنتهم الظروف أو أصبح أمانهم مهددًا. وبالطبع لا ننسى الشيخ الجنيدي في «اللص والكلاب» الذي يحدث سعيد مهران بالألغاز العلوية بينما سعيد غارق في المظالم والخيانات وطلب الثأر.

تدور قصة «حلم» عن عامل ميكانيكي في شركة خاصة للمعادن، فقير وملتح ويعيش في بدرون مع زوجة نكدية وحفنة عيال، لا يجد راحة من عناء لَيله ونهاره إلا بين يدَي شيخ إحدى الطرق الصوفية، منصتًا إلى تعاليمه حول الدين والدنيا، التي لا تفيده في الحقيقة كثيرًا أمام نيران مطالب زوجته

مثلًا. عندما تنقلب أحوال البلد بعد إسقاط الملكية وصعود الضباط الأحرار، ثم صدور قوانين يوليو، يتراخى شغف المريد الطيب بجلسات الطريقة، وينشغل بما يحدث من حوله، وما سيعود على الفقراء منه، وتتطور الأمور حتى يرشح نفسه في مجلس إدارة الشركة بعد تأميمها، ولم يعُد ينقص إلا أن يحلق لحيته، حسب قول شيخه الممتعض من تغير مريديه وانقطاع هبات الأثرياء. وبالتوازي، في القصة ذاتها، نتابع صاحب الشركة التي يعمل فيها صاحبنا الميكانيكي، وهو الرجل الثري، وانهيار عالمه حينما تجرده القوانين الجديدة من امتيازاته وممتلكاته فيغوص للأسفل درجة بعد أخرى، في نهاية القصة وفي حوار مع صديق له من الأثرياء الذين قوضت حركة الضباط عالمهم، لا يبدو هذا الصديق مهمومًا بما يحدث، وعندما يسأله صاحب المصنع عن اغتصاب أموالهم، يقول له وهو يضحك: «حقٌّ إن أموالنا قد اغتصبت، ولكن هل أدلك على رجل قد تنازل عن أموال لا تعد ولا تحصى بلا اغتصاب؟»، ثم يهز غليونه ويبدأ يقص عليه قصة «بوذا» العجيبة. وهكذا تنتهي القصة الصغيرة ثاقبة الذكاء.

إن لم يكن أمام العامل الفقير إلا شيخ طريقة في زاوية ليرتشف بين يديه قطرات من السكينة والرحمة كل مساء، مغتسلًا من شقاء يومه، فإن الثري الذي يشاهد انهيار عالمه قد يتصوف هو أيضًا على طريقته، إذ يجد غايته لدى «بوذا» وقصته العجيبة.

إننا أمام حركتين متعارضتين، كأنهما نقطتان تتبادلان مكانيهما. ابتسمت الدنيا بالآمال في وجه العامل الفقير فأدار ظهره للشيخ والطريقة، والثري وأصدقاؤه يبحثون لدى «بوذا» عن نموذجٍ يواجهون به اضطراب وانقلاب عالمهم.

لم يكن هذا هو الحال دائمًا ـ على الرغم من ذلك ـ لدى محفوظ، فأعمال أخرى له تناقض هذه الرؤية تمامًا، وتؤكد أن طلب الإنسان للمعنى وكدحه في سبيله ينبعان من احتياج أصيل في داخله، وليس مجرد مرض برجوازي

للمترفين أو أفيونة للمطحونين، وفي روايتَي «الشحاذ» و«الطريق» وغيرهما أمثلة ساطعة.

تستطيع أوراق البنكنوت أن تحل مشاكل لا أول لها ولا آخر، ولعل هذا أوضح ما يكون في مجتمعاتنا التي تعاني درجات غير معقولة من الفقر والتخلف والحرمان العام والشخصي، ولكن هل معنى هذا أن أبناء هذه المجتمعات لا يحق لهم التطلع إلى ما وراء الاحتياجات الأساسية؟ وهل معناه أيضًا أن كل مسعى روحي من جانبهم ليس إلا عملية تعويض نفسي مكشوفة، مجرد إعادة توجيه لطاقة الحياة المقيدة بأغلال العوز والقهر؟ أليست هذه رؤية ميكانيكية للغاية تفرط في تبسيط علاقة الإنسان بالدين والحياة الروحية عمومًا، ربما بتأثير من بقايا نزعة مادية فجة أصبحت في حاجة إلى المراجعة؟

إذا كان من المفهوم أن أزمنة الاضطراب والانكسار تدفع الناس عمومًا إلى الاحتماء بجدران الدين، بحثًا عن كيانٍ أكبر، ذي طبيعة مطلقة وقاطعة، حتى يستعيدوا شعورهم بالأمان والمعنى، فإن هذا لا يفسر كثيرًا خيار التصوف بالتحديد، إلا إذا أضفنا إلى المعادلة عوامل أخرى، ربما يكون من بينها الوجه القاسي الذي تتخذه بعض الأديان في صراعها على السماء، وعلى التكلم باسم مالك الملك، الصراع الذي قد يصل إلى سفك الدماء. في مقابل هذا الوجه المتطرف، يتسع رحاب التصوف لجميع الأديان والعقائد باحثًا عما يجمع ولا يفرق، ويفتح أبواب المحبة والتفاهم والتعايش في مقابل أبواب الكراهية والجدال والعنف.

إذا بالغنا قليلًا، لقلنا إن مستهلكي الفن الصوفي في الوقت الراهن متعطشون إلى دين جديد، وإن تعطشهم هذا ليس مجرد فعل عصبي وعابر على انهيار الأحلام ووطأة كابوس الواقع اليومي، بقدر ما هو تعبير عن احتياج أصيل وعميق لدى كل إنسان في كل زمان ومكان، احتياج يزداد ضراوة في أوقات الأزمة، ولم تعُد المؤسسات الدينية التقليدية تلبيه أو

تخاطبه من الأساس. ذلك الدين الجديد لا يحتاج إلى مسجد ولا كنيسة، بل يشع ساطعًا بين يدَي الفن، في قطعة موسيقية أو أبيات شعر أو عمل درامي أو رواية، يتجاوز الثنائيات التقليدية واعتبارات الحلال والحرام والخطأ والصواب نحو أفق أخلاقي إنساني وكوني، ويقبل كل شيء وكل إنسان انطلاقًا من المحبة في الأساس.

ومع ذلك، فعلينا أن نعترف بأن هذا السعي لا يخلو من مخاطر، أهونها الخيلاء والغرور، إذ قد يتحول إلى وسيلة للتميز على الآخرين، أي على العاديين ممن ما زالوا يعبدون ربهم بالطريقة المعهودة في المساجد والكنائس. هنا ينقلب التصوف إلى عكسه تمامًا، مجرد حلية يتزين بها البعض، مثل مسبحة خشبية الحبات تفوح بالعبير، أو سجادة يوجا مركونة في الغرفة، أو الحرص على زيارة الأضرحة والتقاط صور السيلفي في مولد الحسين أو العذراء. شارات التميز يمكنها أن تسيء استغلال كل شيء، حتى التصوف وكلمات المحبة، ومع رواج الفن الصوفي ينتشر دراويش السوشيال ميديا، بتصوفهم منزوع الدسم وعديم التجربة والأصالة.

لكن من الجائز أيضًا أن يتحول هذا النزوع عند قليلين إلى انشغال حقيقي ومسعى عميق، يشكل نفسه بنفسه في أسئلة وقراءات وجدل، والأهم في خبرة شخصية مباشرة مع المقدس والجليل والسامي، الخبرة التي من دونها يبقى كل هذا مجرد كلام حلو عن الحب من دون فعل حب، بحنانه ووجعه ولذائذه. ربما تحول هذا الولع المبدئي إلى حركة في الواقع، حركة تُجَمع ولا تشتت، حركة تتجاوز الاستهلاك السطحي للخطاب الصوفي نحو إنتاج فردي شديد الخصوصية، بالفن أو بسواه، إلى طرح جديد، قد لا يكترث عندئذ أن يسمي نفسه فنًا أو دينًا أو علمًا، فلن يكون للأسماء عند ذلك أي أهمية ما دام المسمى نفسه مُعاشًا وجميلًا.

أول سكان البرج العاجي

استطاعت «ثلاثية» نجيب محفوظ أن تنحت شخصيات شديدة الخصوصية، ومع مرور الوقت كرّست تلك الشخصيات لتصبح إشارة دالة على أنماط بعينها من النماذج الإنسانية، فصار هناك نموذج سي السيد أو نموذج الست أمينة. ولم تكتسب هذه النماذج قوة سطوتها وحضورها الطاغي إلا لأنها أحاطت بظاهرة إنسانية لها سياقها الخاص بالطبع، لكنها مع ذلك عابرة له بقدرتها على التنكر والتحول واتخاذ أشكال جديدة، ما دامت شروط إنتاجها باقية في المجتمع الحاضن لها.

ولعل كمال عبد الجواد من تلك النماذج التي تَمكن نجيب محفوظ من الكشف عنها، وتحليلها، واستيعاب تناقضاتها. كمال أحد أهم شخصيات «الثلاثية»، حيث كان الصبيَّ الشاهد على الأحداث منذ صفحاتها الأولى، يتطور وعيه بالعالم، وتتبلور مواقفه المختلفة مع المضي قدمًا في تفرعات حكاية الأسرة والمحيطين بها. لكن ما الذي يميز كمال عبد الجواد ويمنحه ثقله الخاص كنموذج للمثقف الحالم المثالي؟ على الرغم من تكرر هذا النمط نفسه في روايات أخرى عند نجيب محفوظ، ثم نزوع هذا النمط للوجود والتكرر وإعادة إنتاج ذاته، بين صفحات كثير من كُتاب القصة والرواية، فيما تلا جيل نجيب محفوظ، وخاصة عند جيل الستينيات. على سبيل المثال في قصص

وروايات بهاء طاهر وإدوار الخراط وإبراهيم أصلان وصنع الله إبراهيم، كل على طريقته الخاصة.

هذا الحضور الذي لم يتوقف تياره حتى هذه اللحظة، في منتَج الأجيال الأحدث من الروائيين، ولو من زوايا جديدة وبأساليب مستحدثة. لا عجب في ذلك إذا وضعنا في الاعتبار قدرة هذا النمط الروائي على استيعاب هموم وهواجس كل كاتب وكل روائي على وجه العموم، ونقل حيراته الوجودية وأسئلته المعضلة، وربما كذلك عزلته عما يسمى بـ«الواقع»، ولعل العزلة هي السمة الأهم في الصورة الروائية الأقدم لهذا النمط: كمال عبد الجواد.

من العسير أن نجد عملًا أدبيًا، تاليًا على «الثلاثية»، له بعض قدرتها على تعرية هذا النموذج حتى العظام كما هو الحال مع كمال عبد الجواد. فغالبًا ما نراه، في تلك الأعمال التالية، منجزًا وكاملًا وكأنه ولد فجأة من الفراغ، وربما مع إشارات سريعة إلى البيئة التي تَشكل فيها وعيه وتكونت فيها قناعاته، ولكن من دون تتبع صبور لدرجات تطور هذا الوعي خطوة بعد أخرى، أو دونما تقصٍّ لجوانب العزلة وسبر أعماقها. من هنا تنبع الأهمية التأسيسية في شخصية كمال عبد الجواد، ولذلك قد يحق لنا الإشارة إليه باعتباره نموذجًا دراميًا أصيلًا، نتجت عنه صور عديدة، ربما ما كان لها أن تُرسم وأن يتم استيعابها أو تلقيها فنيًا، لولا الأصل الذي ترسخ في وجداننا، حتى إن لم نرجع إليه ونتذكره عن وعي وقصد، مع كل تفاعل مع صورة جديدة من صوره المتناسخة والمتواترة.

* * *

يظهر كمال، في «بين القصرين»، ظهورًا هامشيًا ولكن له ثقله ودلالته مع هذا. إنه الصبي المتصف بالذكاء والنبوغ وسعة الخيال، إلى جانب غرابة منظره، كبر الرأس والنحافة وضخامة الأنف، يفتقد الشجاعة اللازمة لارتكاب حماقات

هذه السن، ويخشى على الدوام من تلقي عقاب أبيه. ينطوي على مشاعر دينية عميقة، متوارثة عن الأسرة عمومًا، وتغذيها علاقته الوثيقة بأمه، حيث يجلس معها يوميًا لتدارُس ما تلقَّاه بالمدرسة من جديد في الدين، حيث يعمل جاهدًا على إبهارها والطعن في معارفها الدينية، المكتظة بحكايات الجن والعفاريت. كمال الصبي، الذي «لم تكن الرغبة في العراك تنقصه لكنه كظمها تقديرًا للعواقب»، والذي كان يحتال بالكذب واختلاق الحكايات المؤثرة ليفوز بانتباه أفراد أسرته في مجلس القهوة كل أصيل، والطامح للتوظف بالشهادة الابتدائية مثل أخيه ياسين، وليس إلى الالتحاق بمدرسة الحقوق مثل شقيقه فهمي، لمجرد أن يظفر بحقوق الرجل في السهر بالخارج.

يسأل كمال أمه، خلال جلسة درس الدين الخاصة بهما: «أيخاف أبي الله؟»، فكأنه وقد وقع في أسر طغيان أبيه، ربما أكثر من أي فرد آخر في الأسرة، يحاول البحث عن متنفس من هذه السطوة في عالم الغيب، يحاول البحث عن سلطة أخرى، أكثر رحابة وحنوًّا، سلطة يُرمز إليها بضريح الحسين الذي ورث حبه عن أمه. وقد كان كمال شريك أمه في رحلتها إلى الحسين الحبيب، الرحلة المختلسة من بين أنياب السلطة الاجتماعية للأب الطاغية، وقد جرَّت تلك الرحلة عليها وعلى البيت كله عقابًا أليمًا.

يظل كمال، على مدار الكتاب الأول والمؤسس لـ«الثلاثية»، متنقلًا بين عالم الكبار، حاملًا الرسائل وهامسًا بالأسرار والنمائم، متلهفًا على تلقي الانتباه الجدير به، الذي ضحى في سبيله بكل شيء، حتى حماسته الوطنية الفطرية التي تَشربها عن فهمي، حين صادق عددًا من العساكر الإنجليز المرابطين أمام البيت، وراح يتقبل هداياهم، ويغني لهم «يا عزيز عيني»، وقد وجد فيهم ملامح أقرب إلى حُسن الملائكة بعد أن كان يتخيلهم كالشياطين.

* * *

مع الصفحات الأولى للكتاب الثاني، «قصر الشوق»، يكون لكمال نصيب أعظم من السرد، حيث يستوي شابًا نال البكالوريا ويستعد للتعليم العالي، نتعرف على المرحلة التالية التي ترسخ عزلة كمال وتعاليه عن الواقع المحيط. ونتابع جداله المضني مع والده، من أجل إقناعه برغبته في الالتحاق بمدرسة المعلمين المجانية، التي لا يدخلها إلا أبناء الفقراء في رأي أبيه، ولكنها تمثل لكمال السبيل الطبيعي لكي يواصل اطلاعه دونما حدود، وربما أيضًا من دون التزامات التخصصات الأخرى الأشد تطلبًا.

> أجل إنه لا يشك لحظة في صدق رأيه وجلاله، ولكن هل يدري ماذا يريد؟ ليست مهنة المعلم بالتي تجذبه، إنه يحلم أن يؤلف كتابًا، هذه هي الحقيقة، أي كتاب؟ لن يكون شعرًا؛ إذا كانت كراسة أسراره تحوي شعرًا، فمرجع ذلك إلى أن عايدة تحيل النثر شعرًا لا إلى شاعرية أصيلة فيه، فالكتاب سيكون نثرًا، وسيكون مجلدًا ضخمًا في حجم القرآن الكريم وشكله، وستحدق بصفحاته هوامش الشرح والتفسير كذلك، ولكن عمَّ يكتب؟ ألم يحوِ القرآن كل شيء؟ لا ينبغي أن ييأس، ليجدن موضوعه يومًا ما، حسبه الآن أنه عرف حجم الكتاب وشكله وهوامشه، أليس كتاب يهز الأرض خيرًا من وظيفة وإن هزت الأرض؟! كل المتعلمين يعرفون سقراط، ولكن من منهم يعرف القضاة الذين حاكموه؟!

في شبابه المبكر يطمح لكتابة كتاب جامع مانع، بل ويشبه القرآن الكريم شكلًا على الأقل. وكأن الاكتفاء بما هو أقل من العظمة المطلقة والخلود الحقيقي، لا يرضي من لا يجد له موضعًا مشبعًا في الحياة كما يحياها سائر الناس، لضعف أصيل في ثقته بنفسه وبالعالم. لكن هل من المحتوم أن يبلغ هذا الطموح مبتغاه إذا ما ساندته إرادة قوية؟

ونطلع أيضًا في مستهل «قصر الشوق» على اكتشافه المحزن لخواء ضريح الحسين، الذي لم يستطع قَطُّ التعامل معه بالعقل، كما فعل صديقه

فؤاد، ابن الحمزاوي مساعد السيد أحمد في دكان تجارته. بل ونقم كمال على برود العقل، ولم يتقبل أن يكون ضريح الحسين مجرد رمز، ولا شيء غير ذلك.

ما يتوافق مع هذا التوجه المثالي، موقف كمال الشاب من الغرائز، عندما يثير فؤاد سيرة قمر ونرجس، البنتين اللتين اكتشف كمال وفؤاد معهما الجنس الآخر مع مطلع المراهقة، فحين يقول له فؤاد: «إنك تُحمل نفسك ما لا يحتمل!»، يجيب كمال: «إني كذلك وما ينبغي لي أن أكون غير ذلك...»، ثم يضيف بعد قليل: «إني أرى الشهوة غريزة حقيرة، وأمقت فكرة الاستسلام لها، لعلها لم تُخلق فينا إلا كي تلهمنا الشعور بالمقاومة والتسامي، حتى نعلو عن جدارة إلى مرتبة الإنسانية الحقة، إما أن أكون إنسانًا وإما أن أكون حيوانًا...».

* * *

في العباسية تحولت قبلة المثالي الحالم من ضريح الحسين إلى سراي آل شداد، حيث تقيم المعبودة عايدة، شقيقة زميله وصديقه حسين شداد، الذي يقاسمه الولع بالمعرفة الإنسانية، وإن خالفه في الانتماء الطبقي والميول السياسية.

> ليس من الهين على قلبه الخفاق أن يمشي في هذا المحراب الكبير، ولا أن يطأ أديمًا وطئته قدماها من قبل، إنه يكاد من إجلال أن يتوقف، أو يمد يده إلى جدار البيت تبركًا، كما كان يمدها إلى ضريح الحسين من قبل أن يعلم أنه لم يكن إلا رمزًا.

غير أن حبه لعايدة سرعان ما يتحول هو الآخر إلى ضريح خاوٍ، بعد أن يمضي أربعة أعوام هائمًا في عالم فردوسي من صنعه الخاص، وبعد أن يتم التلاعب بمشاعره طويلًا، يكتشف أنه كان طرفة يتندَّر بها أهل السراي، عندما تحكي لهن عايدة عن العاشق الولهان. ثم تعلَن خطبة

عايدة بخصمه، ابن المستشار، وتزف إليه. في الوقت نفسه تقريبًا يتخلى كمال عن مظلة الدين، وإن بقي له إيمانه بالله كما بقي إيمانه بعايدة وبالحب، في عالم مثالي مجرد. لكنه كان يستعين بالدين وعايدة في مواجهاته مع الغريزة، والآن وقد ذهبا بدأ يخطو خطواته الأولى نحو اكتشاف عالم الخمر والنساء. فمع سقوط عايدة المعبودة افتتح كمال تاريخًا طويلًا مع البغاء، وأكمل من حيث لا يدري التاريخ الأسري المجيد، سائرًا على خطى أبيه وأخيه ياسين، وإن كان يختلف عنهما في الحوافز، ففي حالتهما كانت الغريزة هي القائد، مع الفارق الكبير بينهما من حيث تذوق الجمال وسعة الإنفاق، أما كمال فهو في مقام الحيرة واليأس من الحب.

النتيجة التي توصل لها كمال عند تحطم أوثانه، هي فقدان الإيمان بنفسه أيضًا، وكأن وجوده الهش معلق بوجود أصنامه ودورانه في فَلَكها، وكأنه يسقط بسقوطها، حتى العلم أو الفلسفة لم يمثلا لكمال دعمًا كافيًا يحول بينه وبين السقوط.

* * *

> قد يلوذ من الوحشة بوحدة الوجود عند «سبينوزا»، أو يتعزى عن هوان شأنه بالمشاركة في الانتصار على الرغبة مع «شوبنهاور»، أو يهون من إحساسه بتعاسة عائشة بجرعة من فلسفة «لايبنتز» في تفسير الشر، أو يروي قلبه المتعطش إلى الحب من شاعرية «برجسون»...

هكذا نرى كمال في مطلع كهولته، مع بداية «السكّرية»، حيث صار معلمًا محترمًا ومحبوبًا، على الرغم من هجمات السخرية على منظره الغريب من التلاميذ، يقف شاهدًا على شيخوخة أسرته وجفاف ماء الحياة من أوصال البيت القديم. هكذا يتهكم راوي «الثلاثية» العليم علم الآلهة، تهكمًا مريرًا، على هذا الذي يشبه الناس ولكنه ينأى عن الناس، ليسجن نفسه سجنًا اختياريًّا بين كتبه وأفكاره، ليستبدل بالحياة وحرارتها وكفاحها

الحي سطورًا تكاد توحي بامتلاكه الحقيقة، وسرعان ما تتبدى سرابًا لا يمكن القبض عليه.

عندما حاول كمال أن يعبِّر عن نطاق طموحه المعرفي، لم يجد خيرًا من كلمة «الفكر» لتضم كل ما تاق للغوص في أعماقه، ومن الطريف أن يكون هذا هو اسم المجلة الشهرية التي نشر مقالاته الفلسفية فيها بانتظام.

> واجهته مشكلة أخرى تتعلق بمقالاته الشهرية في مجلة «الفكر»، وكان يخاف هذه المرة الناظر والمدرسين أن يسألوه عما يعرض فيها من فلسفات قديمة وحديثة تنقد أحيانًا العقائد والأخلاق بما لا يتفق ومسؤولية «المدرس»، ولكن من حسن الحظ أن أحدًا من المسؤولين لم يكن بين قراء «الفكر»، ثم تبين له بعد ذلك أن المجلة لا تطبع أكثر من ألف نسخة يُصدر نصفها إلى البلاد العربية، فشجعه ذلك على الكتابة إليها وهو آمن على نفسه ووظيفته.

تتضح هنا عزلة كمال الاختيارية في أكثر من مفارقة، فهو راضٍ عن النطاق الضيق لتوزيع المجلة التي يكتب لها، ما دام هذا سيجعله بمنأى عن تساؤلات واستجوابات الزملاء والمسؤولين. فكمال ليس على استعداد لمناطحة السلطة، وعمله كمدرس لا يعني أن يدافع عن أي من الأفكار التي يكتب عنها، وينقلها للآخرين، من تلاميذ أو غيرهم، فضلًا عن أنه لم يكن إلا ناقلًا لأفكار الآخرين وفلسفاتهم، وعدم اقتناعه العقائدي بأي منها بما يكفي للدفاع عنها والتضحية في سبيلها.

وإذا كان نجيب محفوظ يوجه سهام النقد القاسي والسخرية المضمرة إلى كمال، فقد يكون هذا راجعًا في جزء منه إلى الحسرة على الإمكانات المعطلة لهذا النموذج، تلك الإمكانات نفسها التي لم يكن صاحبها غافلًا عنها، ولا غافلًا عن تعاطفه مع الجماعة بروحها الخاصة وقوتها التي لا تُحد.

> لذلك لم يكن عجيبًا أن يهتف: «الوفد عقيدة الأمة» غداة ليل قضاه في تأمل عبث الوجود وقبض الريح، والعقل يحرم صاحبه نعمة الراحة،

> فهو يعشق الحقيقة، ويهوى النزاهة، ويتطلع إلى التسامح، ويرتطم بالشك، ويشقى في نزاعه الدائم مع الغرائز والانفعالات، فلا بد من ساعة يأوي فيها المتعب إلى حضن الجماعة ليجدد دماءه، ويستمد حرارة وشبابًا. في المكتبة أصدقاء قليلون ممتازون مثل «داروين» و«برجسون» و«راسل». في هذا السرادق آلاف من الأصدقاء، يبدون بلا عقول، ولكن في مجتمعهم شرف الغرائز الواعية، وليسوا في النهاية أقل من الأول خلقًا للحوادث وصنعًا للتاريخ. في هذه الحياة السياسية يحب ويكره ويرضى ويغضب ويبدو كل شيء ولا قيمة له. وكلما واجه هذا التناقض في حياته زعزعه القلق. ولكن ليس ثمة موضع في حياته يخلو من تناقض وبالتالي من قلق.

من النادر أن نجد مريضًا على وعي تام بطبيعة مرضه، بدرجة تفُوق ما لدى الأطباء والعلماء. نموذجنا المثقف الحالم، كمال عبد الجواد، لم يكن يُعوزه الوعي، ولم يكن جاهلًا بدائه وأصله وسببه. لكن القلق الوجودي الذي لا يبدو له أول مِن آخر كان هو السور الذي يحميه، ويعزله عن تلك الحشود حتى وهو وسطها، وهو مرض يتفاقم مع كل لحظة تمر بالعليل، ومع كل لحظة يصير أهون الأفعال سؤالًا كبيرًا، يولِّد بدوره علامات استفهام بلا نهاية، فتختفي المسؤولية، ويكتفي العليل بما هو ضروري وحسب، بالحد الأدنى من التفاعل الإنساني والاجتماعي ليرجع ملهوفًا إلى قوقعته، حيث يجد الأمان في كنف الكتب والأفكار. من غير أن يكون بمقدوره حتى أن ينتج في هذا ما يمكن اعتباره فعلًا إيجابيًا من نوع ما، فحين يواجهه رياض قلدس، صديقه كاتب القصة، في لقائهما الأول بمجلة «الفكر»، قائلًا: «حاولت عبثًا أن أهتدي إلى موقفك أنت مما تكتب، وأي فلسفة تنتمي إليها...»، يقول كمال: «إني سائح في متحف لا أملك فيه شيئًا، مؤرِّخ فحسب، لا أدري أين أقف...»، ونظرًا لموقف كمال المتشكك حيال كل عقيدة وكل إيمان، لا يتحمس كثيرًا إزاء إيمان رياض قلدس بالعلم والفن.

> لم يكن كمال غارقًا في السياسة كرياض، أجل لم يستطع الشك أن يدمرها فيما دمر فلبثت حية في عواطفه، كان يؤمن بحقوق الشعب بقلبه، وإن كان عقله لا يدري أين المفر. عقله يقول حينًا: «حقوق الإنسان»، وحينًا آخر يقول: «بل البقاء للأصلح وما الجماهير إلا قطيع»، وربما قال: «والشيوعية أليست تجربة جديرة بالاختبار؟».

* * *

لا نستطيع إنهاء هذه السطور عن كمال عبد الجواد من دون أن نشير إلى موقفه، في الصفحات الأخيرة من «الثلاثية»، من ابنَي شقيقته خديجة، عبد المنعم المنتمي إلى الإخوان المسلمين وأحمد المنتمي إلى مجموعة ماركسية سرية، بعد القبض عليهما، وما يقوله له أحدهما، أحمد، ويوافقه عليه شقيقه الإخواني عبد المنعم، من دعوة للإيمان وللثورة الأبدية، والعمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تطورها نحو المثل الأعلى، مهما كانت طبيعة هذا المثل الأعلى الذي يؤمن به المرء. وعندما يروي كمال ما قاله له الشابان على صديقه رياض، يستبشر الأخير انقلابًا خطيرًا يوشك أن يقع، وهنا يقول كمال في حذر: «لا تسخر مني. إن مشكلة الإيمان ما زالت قائمة من دون حل، وغاية ما أعزي به نفسي هو أن المعركة لم تنتهِ، ولن تنتهي ولو لم يبقَ من عمري إلا ثلاثة أيام كأمي...».

متأخرةً للغاية ربما جاءت صحوة كمال عبد الجواد، ولعلها صحوة سطحية قصيرة الأجل، تحت وطأة ما يحدث من حوله، ولن تلبث أن تمر مر الكرام، مع الوضع في الاعتبار تراكم الخبرات والسنوات، ومعركته الأبدية مع الإيمان. ولو أن روائيًا طموحًا قرر في المستقبل أن يسجل تلك الأيام الثلاثة الأخيرة من حياة كمال عبد الجواد في رواية، فلا أظنه سوف يجده هناك، وقد حطم عزلته واستعاد إيمانه الضائع بنفسه وبالحياة، بل على الأغلب سنرى عجوزًا ثرثارًا ومثيرًا لبعض الشفقة وشيء هين من السخرية،

لم يزَل ضائعًا في متاهة مكتبته متسائلًا عن معنى الوجود، وعبث الموت، وأسطورة الحب، ولم يزَل يسائل الصمت الكوني عما يحكم هذا الوجود: العقل أم الجنون؟

«الثلاثية» بين نجيبين: كاتبها وناقدها

ومهما قيل عن «ثورية» نجيب محفوظ فهو لم ولن يكون أبدًا «ثائرًا» [...]، ومهما قيل عن عالم نجيب محفوظ فسيظل دائمًا محدودًا في حدود الطبقة الوسطى [...]، وهو القمة ككاتب الطبقة الوسطى المصرية المستعدة دائمًا لخدمة أي سلطة تركب السلطة في أي عهد وأي نظام [...]، ثم إن نجيب محفوظ محايد ورمادي ولا مبالٍ ـ أو هكذا يدعي ـ مع أنه في الداخل منتمٍ إلى أعمق أعماق الانتماء إلى السلطة الحاكمة مهما كانت نوعية السلطة.

ترد الفقرة السابقة في رسالة كتبت عام ١٩٧٣، على أقرب تقدير بقلم شاعر ومسرحي كبير ترك أعمالًا بالغة الأهمية، وعرف الاضطهاد ـ في عقد الستينيات ـ حتى جاع وتشرد ومات موصومًا بالجنون صدقًا أو كذبًا، هو بطبيعة الحال نجيب سرور. كتب رسالته تلك إلى يوسف إدريس، ثم نشرت في مجلة «أدب ونقد» في عدد ديسمبر ١٩٨٧. المفارقة أن هذا لم يكن رأي نجيب الشاعر في نجيب الروائي على الدوام، حتى إنه كان قد كتب سلسلة من الدراسات حول «الثلاثية»، نشرت أواخر الخمسينيات في مجلة «الثقافة الوطنية»، وأرسلها تباعًا من روسيا إلى لبنان، إلى أن توقف إصدار المجلة عام ١٩٥٩، فتوقفت الدراسة، ثم تم العثور عليها لتصدر في كتاب، بعنوان: «رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ»(*)، ويمكن

(*) نجيب سرور. رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ. تقديم: محمد دكروب. القاهرة: دار الفكر الجديد، ١٩٨٩. ط٢ القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٧.

الاطلاع على قصة هذا الكتاب والعثور على مخطوطه في المقدمة الوافية لمحمد دكروب.

لكن حتى تلك الدراسة التي تواترت حلقاتها طائرة من موسكو إلى بيروت لم تكن أول تقاطعات الطرق بين النجيبين، فوفقًا لمقدمة محمد دكروب لكتاب سرور، فإن الشاعر الشاب، قبل سفره إلى موسكو لدراسة الإخراج المسرحي، كان:

> ضمن حلقة من الشباب التقدمي على علاقة صداقة فكرية وأدبية وإنسانية بنجيب محفوظ، يلتقون به بين أسبوع وآخر، يتناقشون في مختلف شؤون الثقافة والسياسة والأدب... وكان سرور يطرح على محفوظ، في هذه الجلسات، الكثير والكثير من الأسئلة والتساؤلات بصدد «الثلاثية».

ونعلم من قائمة مسرحيات سرور أنه حوَّل رواية «ميرامار» إلى مسرحية وأخرجها بنفسه عام ١٩٦٨. مع هذا، يبقى كتاب «رحلة في ثلاثية نجيب محفوظ» حالة شديدة الخصوصية من بين أعمال نجيب سرور وتجاربه العديدة، التي تتنوع ما بين الشعر والمسرح الشعري والإخراج، بل والتمثيل السينمائي في أحد الأفلام أمام هند رستم. فالرحلة ـ وإن لم يُكتب لها الاكتمال، حيث توقفت عند الجزء الأول من «الثلاثية» ـ قد تكون، في حدود ما قرأت، من بين أهم ما كُتب عن «الثلاثية»، أو صرحه الواقعي الذي ما زال بانتظار التنقيب واكتشاف المزيد عنه.

* * *

رأى سرور ألا يدخل إلى «الثلاثية»، التي أطلق عليها «قصر التيه»، من غير نية مسبقة، من غير علامة أو دليل هادٍ، أو بتعبيره هو «مفتاح» للعمل الفني، ووجد مفتاحه هذا في أزمة المرأة في مجتمع ينتقل من النمط الإقطاعي إلى النمط البرجوازي، في حقبة تحوُّل تاريخي للمجتمع المصري. وما إن استراح لاختياره شعلته هذه، حتى اندفع يحلل «الثلاثية» موغلًا في قصر التيه على هدي هذه الشعلة وحدها، مستعينًا بتحليل مادي جدلي

لا يكاد يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه. بادئًا من أمينة، فإن كانت أسرة السيد أحمد عبد الجواد تُنَمذِج المجتمع فإن أمينة تُنَمذِج الأسرة، لكنه يمضي إلى اعتبار أن «كل امرأة... هي وجه لأمينة»، ناسفًا الاعتبارات الفردية وشديدة الخصوصية للشخصية الروائية، ليصل مثلًا إلى أن «هنية [أم ياسين، والزوجة الأولى لسي السيد] هي الوجه المتمرد لأمينة، وأمينة هي الوجه المستسلم لهنية»، وهو أمر صحيح في العموم، لكنه لا يكاد يقول شيئًا عن خصوصية أمينة أو هنية كشخصيتين إنسانيتين متخيَّلتين. ينتهي نجيب سرور بمجرد أن تبدأ رحلته إلى أن تشييء المرأة وتسليعها هو مركز «الثلاثية»، وهو المفتاح الكاشف لكل مستوياتها، ثم يمضي لا يوفر جهده في إثبات تلك المستويات لدى جميع الشخصيات النسائية، مصرًّا على تأويل كثير من أقوالها وأفعالها باعتبارها دلالات تمرد كامنة في اللاشعور، فمثلًا حين تدخل خديجة لتوقظ عائشة من أحلامها الوردية، وتقول: «تفضلي.. أعدَّت لكِ خادمتكِ السفرة!» ـ قاصدة نفسها ـ يرى سرور في تعبيرها هذا دلالة التمرد على الأزمة، مؤكدًا أن «لاشعور الشخصيات يلعب دورًا كبيرًا في عمل نجيب محفوظ. والمجال الداخلي أغنى دائمًا بالدلالات من الواجهة المباشرة»، ورحلته هذه تكتظ بتأويلاته للمجال الداخلي، وتمتلئ بتفسيراته الخاصة لمحتوى ومضمون تلك الإشارات الخفية، التي تؤدي كلها بالضرورة إلى النتيجة نفسها: إشارات تمرد وعلامات على الثورة الباطنية، إلخ، حتى في موقفه من الشخصية المركزية لديه، أمينة، التي تتفرع عنها كل نساء «الثلاثية» في تأويله، عندما يصف عالمها الخاص، الذي ينبض فيه كل شيء بالحياة حتى الجماد، وحبها لمخلوقات الله جميعًا من الحيوانات إلى الإنجليز المحتلين، نجده يتحامل عليها بتصويرها كضحية لضيق الأفق والجهل، فيكتب: «وهكذا يتضح لنا إلى أي حد يضغط الإطار الاجتماعي حدود الفرد الذهنية ويختصرها ويلفعها بالغيبيات».

الشواهد كثيرة، ولكن السؤال الآن: كيف نوفق بين الحساسية المرهفة في قراءة نجيب سرور لـ«الثلاثية»، حيث يستشعر أدق تفاصيل العمل، مع التعميمات الآتية من بطون كتب الماركسية والمادية الجدلية؟ إلى حد استعانته بـ«إنجلز» وكتابه «أصل العائلة» لكي يوضح الخلفية التاريخية والاقتصادية لأزمة المرأة في المجتمع الإقطاعي كجزء من ملكية الرجل، ودور نشوء الأسرة والنسب الذكوري في ذلك. كأننا حين نبدأ الرحلة وفي أذهاننا ـ سلفًا ـ مقصد واضح لا يعنينا سواه، فإننا لا نبدأ رحلة ولا نقطعها بالمرة، فنقول ما نعرف ولا نرى إلا ما نريد.

نجيب سرور ليس ناقدًا، وسطوري هذه لا تدخل بالمرة في باب نقد النقد، وكتابه عن «الثلاثية» من أهم وأعذب الكتب القليلة التي كُتبت عن محفوظ على الإطلاق، لكن ما أفسد عليه رحلته، في ظني، إصراره على حشد العلامات التي تؤيد فكرته الأساسية أو مفتاحه، يلتقطها من بين السطور ويبتدعها ابتداعًا كأنما من العدم، حتى لا يدع مجالًا للشك في تقدمية الرؤية المحفوظية في «الثلاثية».

ولكن هل يعني ذلك أن «الثلاثية» ليست تقدمية؟ هل معنى هذا أن محفوظ بالفعل كاتب رجعي؟ الإجابة البسيطة التي لا أعرف سواها أن تقييم الفن والأدب لا يصح بمعايير مثل التقدمية والرجعية. صحيح أن ما كتبه سرور خلال رحلته في «بين القصرين»، وهو الجزء العمدة والمؤسِّس لعالم «الثلاثية» ككل، يؤكد قبل كل شيء مدى تقدمية محفوظ في مواقفه إزاء وضعية المرأة، لكنه ـ مثلًا ـ لا يدين السيد أحمد عبد الجواد إدانة صريحة، وهو ما لاحظه سرور نفسه، وخرج منه مستعينًا بالميكانيكية المادية، حيث البطريرك المستبد نفسه هو ضحية، ومفعول به من قِبل نظام أكبر منه هو الجبرية التاريخية وما شابه ذلك.

* * *

لعل تقدمية محفوظ، إن أصررنا على هذا المصطلح، لم تكن من النوع

الصارخ الطائش، ولم تصدر عن قصد واعٍ ومُبيت النية، بقدر ما نبعت ببساطة عن عمق بصيرة فنية، وحساسية لا تحوزها إلا الأرواح الكبرى، مهما بدا هذا كلامًا ميتافيزيقيًّا بلا أساس صلب. سرور نفسه لا يستبعد هذا، ويشير في غير مرة أنه ربما كتب محفوظ هذا أو ذاك عن غير وعي، أو أن القارئ الجاد يمكنه أن يضيء للكاتب نفسه ما خفي في لاشعوره من دلالات وتضمينات، وفي هذا على الأقل يمكننا الاتفاق معه بقدر كبير.

تظل قراءة سرور مجرد قراءة، ثاقبة وخلاقة في أجزاء كثيرة منها، لصرح «الثلاثية»، كما تبقى «الثلاثية» ـ مثل كل عمل فني فريد ـ أكبر حتى من مبدعها، إذ امتلكت حياتها الخاصة، حياتها التي تعيد إنتاج ذاتها مع كل قراءة وكل قارئ يسكن إلى سطورها فينفخ كل منهما في صاحبه من روحه، من غير أن يضطر أحدهما ـ لا النص ولا قارئه ـ أن يتسلط على الآخر، مجردًا إياه من كل شيء لا يتفق مع قناعاته وتصميمه الضمني.

* * *

لكن نجيب سرور، في رحلته داخل «الثلاثية»، لم يقتصر على كشف الرموز من وراء الشخصيات، وتحويل الحكاية الدرامية المتشابكة إلى أصلها السياسي والاجتماعي. فإن مبدعًا بحجم موهبته لم يكن غافلًا عما للشخصية الدرامية من استقلال وأبعاد نفسية، قد تلتقي مع النماذج الكبرى في تاريخ الفن والأسطورة، شريطة أن تكتمل لها عناصرها الأساسية وقوة حضورها في سياق واضح ومترابط. وليس أدل على هذا من تحليله لشخصية ياسين عبد الجواد، الذي لم يرَ فيه البعض إلا الجانب الشهواني من أبيه السيد أحمد عبد الجواد، وقد تكثف واتضح على جبلته الأصلية، لكن سرور ومن دون تزيُّد على النص، بل بالاعتماد عليه والرجوع إليه مرارًا، يلمس أدق أبعاد شخصية ياسين نفسيًّا واجتماعيًّا، ويرى بوضوح الوجهَ «الهاملتي» له، في علاقته المرتبكة بأمه بين الحب المطلق والكراهية المطلقة.

في هذا السياق يعمد سرور للتوازي بين مشهد لقاء ياسين بأمه هنية

والمشهد الشهير لـ«هاملت» مع أمه «جرترود» بغرفة نومها، بالطبع ليس بغرض إبراز نواحي تأثير النص «الشكسبيري» على رواية محفوظ، وهو ما أكد سرور على استبعاده أكثر من مرة، إنما بغرض التأكيد على الملامح المشتركة في وضعية درامية مثالية، حتى إنه أشار لمسرحية «النورس» لـ«أنطون تشيخوف»، وطابق بين أزمة بطلها «قسطنطين تريبليف» مع أمه الفنانة محبوبة الرجال «آركاديا» وأزمتَي «هاملت» وياسين، مبرهنًا على الطبيعة «الأوديبية» لشخصية ياسين، بأكثر من اقتباس واستشهاد دامغ من «بين القصرين». هذا إلى جانب عديد من الالتقاطات الذكية التي تتناثر على مدار فصول الكتاب، والتي قد تدفع قارئه إلى إعادة قراءة «الثلاثية» من جديد، أو على الأقل بعض أجزائها.

لقد أدرك نجيب سرور ـ بروحه المتقدة وحساسية نظرته الفنية ـ مقدار اتساع عالم محفوظ، فيما خذلته تجربته وقناعاته عند التوغل في «قصر التيه»، لكنه مع هذا لا ينكر أن:

> محفوظ قدوة لكل المخلصين لفنهم، ليوقنوا كما أيقن هذا الرجل أن قوى العالم أجمع لا يمكنها أن تقتل فنانًا أصيلًا، وأن نقاد العالم أجمع لا يستطيعون أن يخلقوا من الأقزام عمالقة ولا من العمالقة أقزامًا، وأن النصر في النهاية للإخلاص والإصرار والثقة بالنفس واحترام الكلمة.

خمسة دروس محفوظية

في مئوية ميلاد محفوظ، منذ بضع سنوات، فكرت أن إعادة قراءة جميع أعماله بترتيب نشرِها هو أفضل ما يمكنني فعله، لنفسي أولًا ولتراث محفوظ ثانيًا. كانت تجربة ممتعة ورحلة مثرية للذائقة والروح، خرجت منها بدروس كثيرة للغاية، أعرض خمسة فقط منها هنا، مع التأكيد على أن دروس الكتابة التي يمكننا أن نستقيها من محفوظ تتجاوز ذلك بكثير، وتتنوع إلى درجة تتيح لكل منا أن يستخلص ما يوافقه ويلبي احتياجاته وطموحاته.

هذه إذن إشارات ذات طابع شخصي للغاية، خرجت بها من قراءتي لأعمال محفوظ ومن وقوفي على أهم معالم مشواره، على الرغم من إيماني بأن أعماله لا بد أن تبقى هي المعيار الأساسي لكل قراءة، فإذا ما التفتنا إلى الوجوه العديدة التي يظهر بها محفوظ في كتابات الأصدقاء أو الشائعات والنميمة، أو الحوارات هائلة العدد، لما استطعنا الاطمئنان إلى صورة نهائية له، لكن صورة واحدة تبقى ناصعة لا لبس فيها، هي صورة ذلك الرجل العاكف على أوراقه ينسج عوالم الخيالية ويتهامس مع شخصياته في صبر ودأب ومحبة، ولعل هذا أحد أهم وأول الدروس المحفوظية: لا تجعل من حياتك هي الحكاية، ربما تصير عندئذ أسطورة، لكنك سوف تسرق الاهتمام من عملك وأدبك، وهما أساس الحكاية كلها وما يتبقى من بعدك.

١- القارئ ليس عبدك ولا معبودك

اعترف محفوظ بأنه أدرك من مبتدأ مسيرته أن الأسلوب الذي بدأ به كانت تُكتب شهادة وفاته في الغرب على أيدي كثير من كُتاب ما عرف بـ«تيار الوعي»، مثل «جيمس جويس» و«فيرجينيا وولف»، لكنه اختار عن قصد ودراية أن يبدأ من نقطة تتيح له التواصل مع قارئه المصري والعربي، مع الأخذ في الاعتبار ظروف مجتمعه وتفشي الأمية فيه، إلى آخره. لم يقفز في أي يوم على متطلبات القارئ البسيط في أن يقدم له حكاية مفهومة، تسليه وتمتعه وتغذي روحه، لكنه أيضًا لم يسجد لهذا الصنم المتخيل المسمى بالقارئ العادي مضحيًا بذاته وفنه ورؤيته. اختار الطريق الأصعب، وهو أن يقول ما يريد وعلى نحو ما يريد من غير أن يفقد خيط تواصله مع قارئ ما، قارئ يعيش في هذا المكان وهذا الزمن، ويجمعه بالكاتب كثير من الهموم والأشواق.

٢- لا تصدق معجزاتك

بعض كبار الكُتاب يمتلك أسلوبًا واحدًا دامغًا ومميزًا، وطريقة في الكتابة تصير مع الوقت علامة عليه وعلى فنه وتجربته، وربما تصير أيضًا قيدًا وسجنًا. على العكس من ذلك النموذج، لم يقدس محفوظ أسلوبًا ولا طريقة ولا لغة في السرد، لم يصدِّق معجزاته الخاصة مهما احتفى بها المؤمنون به، فظل يبحث ويطور، حتى تكاد تظن أن البلاغة المدرسية الجافة التي استعان بها في أعماله المبكرة لا تنتمي بالمرة للقلم ذاته الذي كتب فيما بعد أعمالًا تعتمد الشعرية المرهفة، أو الصورة السينمائية والحوار الحي. لم يتخلَّ بالطبع عن مكاسبه واكتشافاته القديمة، بل احتفظ بها ذخيرة قد ينتفع بها عند الحاجة، من دون أن يعني هذا أن يسجن كتابته في داخلها. وليس أدل على هذا من كتاباته الأخيرة، في كتابيه «أصداء السيرة الذاتية» و«أحلام فترة النقاهة»، التي ناوشت في الوقت ذاته حدود الأقاصيص والشذرات، وربما قصائد النثر.

٣- حرِّك يدك لكي لا تصدأ

الكتابة اليومية في مواعيد ثابتة هي أكثر ما لقي من السخرية القاسية والاستهانة، خصوصًا ممن يميلون لشطحات الوحي وحياة الفن البوهيمية كنمط لا خلاف عليه لكل مبدع. بمرور السنوات، ومع قراءة حوارات لكثير من أهم كُتاب العالم، نتأكد الآن من أن عادة الكتابة اليومية ليست محض هوس لدى موظف حكومي يقدس الروتين، بقدر ما هي السبيل الوحيد تقريبًا لإنجاز مشروع كبير وله معنى، وللتطور المتواصل. قال محفوظ إنه كان يجلس أحيانًا ليرسم خطوطًا عشوائية على الورق، فهو لم يكن إذن ماكينة ذات أزرار كما يتوهم البعض، لكن مجرد الالتزام بهذه الجلسة له آثاره الإيجابية على الاستعداد للعمل، وعلى تحفيز الطاقة الإبداعية للنهوض واللعب.

٤- اخرج من القمقم

الكتابة حياة عزلة، شخص ينفرد بأوراقه ويهيم مع خيالاته ومفرداته بعيدًا عن العالم؛ غير أن الاكتفاء بهذا المشهد للكاتب قد يؤدي إلى إعادة إنتاجه لخبرات ميتة ومتجمدة، مستمدة غالبًا من بطون الكتب، ولا يربطها أي شيء بإيقاع الدنيا وتحولاتها المتواصلة من حوله. جزء من حرص محفوظ، وروائيين كبار غيره، على الخروج كل يوم إلى العمل، ولقاء الصحاب ومقابلة الناس، كان دافعه اتخاذ مسافة من رفقة الأوراق والكتب والجدران، وأيضًا قراءة ما لن يوجد في الصحف اليومية أو على شاشات التلفزيون (الكمبيوتر والموبايل الآن). الإنصات لأصوات الشارع والمقاهي والناس في وسائل المواصلات ليس رفاهية للكاتب بقدر ما هو جزء مكمل لمشروعه، والحبل السري الذي يمده بالقوت الضروري يومًا بيوم لكي ينظر ويرى ويتأمل، ثم بعد ذلك تأتي الكتابة.

٥- الرؤية لا الرأي

عفوًا يا صديقي، لم تُخلق الرواية، ولا الفن عمومًا، من أجل خاطرك، من أجل أن تتحفنا بآرائك ونظراتك في السياسة والدين ومعنى الوجود. احتفظ بآرائك تلك لنفسك، أو لدفاترك، أو لأصدقائك والمقربين، أما على أرض الرواية فالأَولى أن تهتم بآراء شخصياتك، شرط ألا تكون تلك الشخصيات مجرد حيلة سردية مكشوفة لتعكس أفكارك. هؤلاء ليسوا دُمى للعب، إنهم بشر من لحم ودم، لا بد أن تصدق هذا، إذا تمنيت أن يصدقه أي شخص سواك. لم يضع محفوظ كلامه على ألسنة شخصياته، ودافَع عن مواقف وآراء لشخصيات بعيدة كل البعد عن ميوله وقناعاته، في حدود ما نعرف عنه على الأقل. ومع ذلك لم يكن مجرد ناقل أمين للواقع، بل امتلك رؤية كونية جعلت من الحارة الصغيرة مسرحًا للنفس الإنسانية وصراعاتها في كل زمان ومكان، وظل حلمه بالعدالة والحياة الكريمة للناس جميعًا يسبق تطلعه نحو التغني بأناشيد الدراويش في تكية النعيم غير مؤكد الوجود، لكن من يدري، «فقد ينفتح الباب ذات يوم تحية لمن يخوضون الحياة ببراءة الأطفال وطموح الملائكة».

إدوار الخراط وقلاعه المجنحة

مهما تكررت ضربات الموت يبقى مفاجئًا ومقتحمًا، لا يمكن أبدًا أن يصبح حدثًا متوقعًا مهما أهَّلتنا له الأنباء والمقدمات، يظل هجمة غادرة من يد خفية، تختطف كل يوم منا قطعة جديدة، من نسيج الحياة والذاكرة والألفة، لا نملك أمامها إلا ابتلاع الذهول والحسرة في تسليم. ويظل الطموح الإنساني في هزيمة الموت ساذجًا طفوليًّا ومشروعًا وبطوليًّا كذلك، استبقاء اللحظة، الإحاطة بالريح، ضم عنفوان الحياة في لغة وصورة وصوت. لكن كثيرًا ما يخرج الموت خاسرًا، إذ يدرك أنه لم ينتزع إلا القشرة الخارجية الهشة، بينما يُفلت من بين براثنه جوهر الفنان وعصارة روحه. هذا ما شعرت به تمامًا عند رحيل الأستاذ الكبير إدوار الخراط، فكأنه هو من غلب الموت، هو من طعن الفناء في مقتل، بكل ما كتبه وقدمه للفن والثقافة وتركه من خلفه، وقلت إن الخراط قلعة، ذات ألف باب وباب، يمكن دخولها عبر أبوابها جميعًا، لكننا مع كل باب نختاره قد نخسر متعة النظر والاكتشاف والدهشة التي فقدناها مع الأبواب الأخرى. وقلت إنه ظل يشيد القلاع طول عمره، كانت قلاعه ملونة بألوان شفيفة مثل بعض سحابات صديقه الفنان التشكيلي عدلي رزق الله، وكانت قلاعه أيضًا راسخة الأساس في طبقات تاريخ هذا البلد، بقدر ما تضرب جذورها في مادة الوجود الإنساني من أوله إلى آخره. وقلت إن قلاعه مع هذا تطير خفافًا كأنها ذوات أجنحة،

معلقة بين ملكوت السماء ولحم الأرض، لا تغمض أجفانها طرفة عين عن التجربة البشرية في مجدها وابتذالها وهشاشتها، ولا تخفت أشواقها لحظة إلى الأفراح العلوية المنشودة أبدًا.

يمكننا دخول قلاع الخراط أولًا من باب العين، الحاسة البصرية الصاحية المشحوذة، التي تجعل منه في كتبه السردية وصّافًا لا يستعصي عليه مشهد، أو حركة للموج، أو خطوط على حجر، أو طائر خرافي اخترعه وألبسه مفرداته فجعله مرئيًّا وحاضرًا أكثر من آلاف طيور هذا العالم. باب العين لا يتوقف لديه عند الكتابة السردية، وفيها ما فيها، بل تجاوزها إلى حدائق الفن التشكيلي، متناولًا في بعض كتاباته تجارب كثيرين من مبدعيه، سواء من أصدقائه وأبناء جيله أو سواهم، ثم مبدعًا تشكيليًّا ـ هو نفسه ـ راح يرسم ويؤلف ويلعب بفن الكولاج، يقص ويلصق صورًا شخصية له إلى جانب عناصر أخرى متنوعة، من الفن الفرعوني أو تماثيل يونانية ورومانية، يلعب بطلاقة طفل لم تذبل روحه قَطُّ، مؤكدًا في كل قطعة على هذا البعد الكوني الفسيح في رؤيته للوجود، على الرغم من مصريته الشديدة.

ثم هناك باب الأذن، إذ يحضر الصوت بطبقاته ونغماته مجلجلًا أجراسه في كل سطر كتبه الخراط، ولو كان في مقال نقدي صغير أو ردًّا على سؤال في حوار، ويحضر أيضًا الصمت، وغير المنطوق والسري والكامن. أبى أن يرى في اللغة مجرد وسيط شفاف، موصل جيد لحرارة الأفكار والمعاني والصور، بل عاملها بقداسة العابد العاشق، ولكنه «عِشق الخونة» حسب تعبيره، فلم يستسلم أمام سلطانها، أو يدعها تستخدمه على حساب وعيه ورؤيته وطموحه الجمالي. في كل جملة لدى الخراط فكرة أو صورة أو معنى، لكنه مع ذلك يبني جملته وكأنها جملة موسيقية في لحنه المطول والمعقد، والممتد عبر كل كتبه. وكثيرًا ما أسره الصوت فذهب مع غوايته إلى أبعد مدى ممكن، حين راح يكتب فقرات كاملة ضاربًا فيها على وتر صوت محدد، السين مثلًا أو الضاد، فيقترب، بتعبيره أيضًا، من نطاق «الرقى

والتعاويذ»، حيث تصير اللغة أداة سحرية في مواجهة الواقع وإعادة خلقه. وقد أحب تلك الألعاب الصوتية، فاقتطعها منفردة لتكون قصائد وأيقونات صوتية في بعض كتبه الشعرية.

ثم هناك باب اللعب والتجريب، وهو أحب أبوابه إلى قلوب كثيرين من مرتادي قلاعه، وخصوصًا الأصغر سنًّا، إذ يكتشفون أنه قد قرر، في وقت مبكر للغاية، ألا يسلم قياده للتقاليد والأعراف والمواضعات، بل أن يغترب عن التيار العام والمتفق عليه، مهما كان مهيمنًا اجتماعيًّا وسائدًا ثقافيًّا. رأى قبل أجيال تالية عديدة قيمةَ الإنسان الفرد في عزلته ووحشته واغترابه، وعوَّل على أن يصنع ألعابه الخاصة منفردًا، مخلصًا لهذا النداء المنعزل والأعزل، من دون أن يتدروش أو ينغلق أو يحتقر الآخرين. لكنه استعلى على الحكاية والحبكة والقص التقليدي الآمن، إذ رأى فيها وسائل وحيلًا عتيقة فات أوانها وبهتت، واقتربت من أنواع درامية أكثر هشاشة وميلًا للتسلية، وابتنى قلاعه من مواد أخرى، كانت أقرب، من حيث الصوت، إلى الموسيقى، ومن حيث الصورة، إلى زخارف الفن المصري القديم والعمارة العربية، تلك الوحدات الهندسية المتكررة والمتواشجة، في طموحها إلى اللانهائي، منفتحة على حرية القراءة والتأويل واللعب.

ثم هناك بالطبع باب العشق، ولولاه لما اهتز وتر ولا ارتجف قلم، ولما عرفنا رامة، المرأة الأسطورية الدنيوية، التي اكتنزت في داخلها كل امرأة وبقيت مع هذا متفردة بملامحها وتفاصيلها وشغفها بالعطاء والمحبة والحياة، رامة التي طاولت في قلاع الخراط الربات القديمات، تَجسدن فيها وبزغت هي من وراء أنصابهن وصورهن، لتبقى حية حاضرة، بل أكثر حياة وحضورًا من ميخائيل، عابدها المتبتل وربما صانعها من مادة الروح ودم القلب. كأن رامة، بقدر ما تجسد نفسها في حياة ميخائيل، هي أيضًا جانبه الأنثوي الأرضي البكر والخصب والولود، شوقه إليها شوق كل شاعر عقله بين السحاب وقدماه تدبان على بدن الأرض، يشعر بنبض

دمها في عروقه، ولا يغفل أيضًا عن جانبها الوحشي المباغت غير مأمون العواقب، فيبقى السعي للاندماج بها قرينًا ملازمًا لكبرياء الوحدة المريرة، وحدة العابد والشاعر التي لا بديل عنها ليصنع جمالًا يليق بمعبودته التي يهجرها حينًا على كره منه.

وإذا ظن بعضنا أن الخراط متصوف درويش في دنيا العشق الحسي والإلهي أيضًا، فلا بأس، لكنه سيكون بحاجة لأن يجرب دخول قلاعه من باب العقل. وسوف يدهشه أن يجد هذا الاتزان العقلي المخيف في رؤية العالم، النظرة الصاحية التي تدين الجرائم والاستبداد وتدعو للانعتاق والغضب، وتنفر من العنف مهما كان أداة ضرورية ولا مفر منها لأي تغيير ممكن. سيدهشه أن الخراط لم يشيد قلاعه بفائض العاطفة أو لغو البلاغة، بل بصدق المنطق وصرامته في الأساس. كل افتراض سيتبعه على الفور نقيضه الذي ينفي أو يتشكك أو يتساءل، حتى يبدو كأن السؤال هو الأصل في ضفائر جدلية مُحكمة، لا ينقض غزلها إلا ذلك الشوق العلوي لصهر المتناقضات في بوتقة واحدة: الإنساني والإلهي، النسبي والمطلق، العابر والمقيم، اللغز وكشف الحجاب.

الباب الأوسع، الذي لا يغلق أبدًا في وجه أبناء الدنيا، هو باب الحياة، منبت كل فن ومنبعه ومصبه، سواء كان هذا الفن من خلق الطبيعة الحرة المتوحشة الحنون، أم من إبداع الإنسان بيديه ووعيه وشطحات روحه. الحياة التي انطلق منها الخراط لم تمجد إلا ذاتها، كأنها هي أيضًا السلطانة الكبرى، رامة الأصلية والحقيقية والدائمة أبدًا. فعاش حياته حافلةً، سواء في التجربة المباشرة الحميمة، أو في استعادتها وإعادة خلقها في معبد الكتابة والفن، سواء في شظفها وضيقها شابًا مكافحًا ومعتقلًا وناقمًا، أو في نعومتها ونعيمها عاشقًا وزوجًا وأبًا، وأيقونة ثقافية ملء السمع والبصر لسنوات طويلة.

تلك بضعة أبواب من بين عشرات غيرها، حفنة من بحر، ويمكن لمن

يرغب أن يستكشف قلاع الخراط من باب الإسكندرية، أو النضال السياسي، أو الأنثى، أو الصعيد، أو الثقافة المصرية القديمة، أو اختراق حدود الأنواع الأدبية وتكسُّرها على أسنَّة رماحه، أو حرصه على تقديم مئات الأصوات الأدبية وتبنيها من دون انحياز لطريقته الخاصة في الكتابة، أو ترجماته المجيدة التي تتحلى بلغة عربية سليمة وعذبة صار افتقادنا إلى مثلها يشتد يومًا بعد آخر، أو ريادته الثقافية ومبادراته في جماعات وإصدارات فنية مختلفة، وعلى ما يبدو ليس لأبواب قلاع الخراط نهاية.

«جاتسبي» وقمصانه الملونة

في عام ٢٠١٣، خرجت إلى شاشات العرض نسخة سينمائية جديدة من رواية «جاتسبي العظيم» (١٩٢٥)، للروائي الأمريكي «ف. سكوت فيتزجرالد». هذه المرة بإنتاج هوليوودي ضخم وإخراج «باز لورمان»، أسترالي الأصل وصاحب الصورة الباذخة التي يصعب نسيانها في أفلام مثل «الطاحونة الحمراء» (٢٠٠١) و«روميو وجوليت» (١٩٩٦). غير أن «ليوناردو دي كابريو» لم يكن هو أول «جاتسبي» يمر بالشاشة الكبيرة، وقد لا يكون الأخير، فهذا التجسيد المتكرر لشخصيات الكتاب لن يسلبها أبدًا غموضها وتعقيدها وسحرها، ما دام النص نفسه حيًّا ومقروءًا، وسوف تستجيب تلك الشخصيات، من موضعها على السطور، المرة تلو الأخرى، لمزيد من التأويل والاقتباس وإعادة التفسير، شأن كل عمل أدبي رفيع.

ليس من اليسير أن نطرح أفكارًا جديدة حول هذه الرواية التي تصل مبيعاتها السنوية إلى خمسمائة ألف نسخة، وصارت من كلاسيكيات الأدب المكتوب بالإنجليزية عن استحقاق، حتى لو اتخذنا إليها سبيلًا سهلًا، مثل الفيلم الحديث الذي تساهل قليلًا في اقتباسها، وركز على جانب الإبهار البصري، وفاجأ المشاهدين منذ اللقطات الأولى، إذ جعل من «نك كاراواي» راوي القصة ـ في الكتاب والفيلم ـ مريضًا نفسيًّا يستعيد الفترة التي عاشها وسط

عالم الأغنياء وصداقته بـ«جاتسبي» ذي الشخصية الأسطورية، على عكس ما أوحت به شخصية «نك» في الرواية من تماسك وتوازن طيلة الوقت.

إن كنا لا نستطيع أن نشمل هذا العمل بنظرة كلية، يبقى مشهد واحد على الأقل يلح بغموضه وجاذبيته، مشهد بسيط لا يحتوي اعترافات أو مواجهات أو أحداثًا درامية مفصلية، ومع ذلك فهو يغيب ليظهر، في ذهن المرء، ويظل يلح مثل سؤال قديم علينا أن نتجاهله لنواصل عيشنا المطمئن، أو نطرحه علانية وليكن ما يكون.

يرد هذا المشهد في الفصل الخامس من الرواية، بعد نحو مائة صفحة، حين يتمكن «جاتسبي» من إقناع «نك» بدعوة بنت عمه «ديزي» على الشاي، في مسكنه الصغير الذي هو أقرب إلى كوخ مُقام بجوار حدائق قصر «جاتسبي». وحين تلبي «ديزي» الدعوة بأريحية تلتقي «جاي جاتسبي» المرتبك، والذي كاد صبره ينفد إلى أن أتت. «جاتسبي» حبيبها القديم، الضابط الذي غاب على الجبهة في الحرب العالمية الأولى لسنوات، وانتظرته لفترة، متشبثة برسائله ومتمسكة بوعدها له، قبل أن تيأس وتستسلم وتتزوج من الشاب الثري «توم بوكانان»، زوجها الآن، الفحل الرياضي متين البنيان، الذي يخونها بدأب وإصرار، ويخشى من سيطرة الأعراق غير البيضاء على مقدَّرات العالم.

كان «جاتسبي» قد أعد كل شيء على خير ما يكون، أمر بالأزهار، كميات هائلة من الأزهار والورد، وأمر بجز العشب، وتلميع الفضة، وإعداد الكعك والبسكوت، وارتدى بدلة بيضاء أنيقة، ثم راح ينتظر حتى فقدَ أعصابه، إلى أن أتت أخيرًا المعشوقة «ديزي» ليقع لقاء مرتبك قليلًا في البداية.

بعد قليل، وقد توقف المطر، يأخذها هي و«نك» لكي يريهما قصره بكل ما يحتوي من تحف وكنوز وعجائب، حتى يصل بهم المطاف حتى غرفة نومه، البسيطة على العموم، حيث تتناول «ديزي» فرشاة شعر وتسوي بها شعرها، وحيث: «فتحَ لنا صوانين مصقولين يضمان مجموعة هائلة من

الحلل والأَردية وأربطة العنق، وقمصانه مرصوصة كأنها قوالب طوب في أكوام عالية»(*).

ثم يبدأ في إخراج تلك القمصان واحدًا بعد آخر، ويلقي بها نحوهما، ولا يفوت الراوي الانتباه إلى أوصاف تلك القطع، قمصان من الكتان الشفيف، ومن الحرير الثخين، ومن قماش الفانلة الناعم الحر، وراحت تلك القمصان تفقد طيات كيِّها، وتتناثر وتسقط فوق بعضها البعض، في فوضى من الألوان العديدة، حيث أخذت تعلو في كومة. ثم سرعان ما يلتفت الراوي أيضًا إلى الألوان، فهي ليست قمصانًا تقليدية بيضاء، أو ذات ألوان عادية ومنتشرة بين قمصان الرجال خلال بداية القرن العشرين كالرمادي أو الأزرق الفاتح، بل كان من بينها قمصان مخططة وموشاة بالنقوش، وكاروهات، وذات اللون الأحمر المرجاني، والأخضر التفاحي، والبنفسجي الفاتح بلون اللافندر، والبرتقالي الخفيف، وكلها كُتبت عليها الحروف الأولى من اسم الوجيه الجديد بلون أزرق بحري داكن.

من الممكن أن نختلس نظرة إلى هذا المشهد ذاته، قبل أن نتورط بأي تعليق عليه، في اثنتين فقط من النسخ السينمائية العديدة التي اقتبست الرواية. النسخة الثانية هي بالطبع الأحدث التي اجتذبت ملايين المشاهدين إلى دور العرض. أما الأولى، والتي يعتبر البعض أنها الاقتباس الأهم والأعمق، فهي نسخة المخرج «جاك كلايتون»، لعام ١٩٧٤، وكتب لها السيناريو «فرانسيس فورد كوبولا»، الذي أثبت استيعابه التام للشخصيات وعلاقاتها، وخصوصية اللحظة الأمريكية التي تحيط بها. إنها النسخة الكلاسيكية هادئة الإيقاع، وفيها أدى «روبرت ريدفورد» دور «جاتسبي» في فهم ورصانة، وقدمت «ميا فارو» أداءً فاتنًا لشخصية «ديزي بوكانان».

(*) ف. سكوت فيتزجرالد. جاتسبي العظيم. ترجمة: محمد مستجير مصطفى. القاهرة: دار الكرمة، ٢٠١٧.

في نسخة «كلايتون»، يأخذ مشهد القمصان الملونة حقه تمامًا من الشريط السينمائي، يمضي في تريث لدقائق حتى نلمس موقعه المهم من سير الأحداث وثقل تلك اللحظة المشحونة بكثير مما لا يقال، وربما أيضًا ما لا سبيل للتعبير عنه. يبدأ المشهد هادئًا، حتى إن «جاتسبي» يناول «ديزي» أول القمصان في يدها، قبل أن تستولي عليه الإثارة ويشرع في إلقاء القمصان كيفما اتفق على أرضية الغرفة، فنرى تلك القمصان الرقيقة وهي تطير لثوانٍ في سماء الغرفة الواسعة كأنها سحب ملونة، قبل أن تحط بلا حراك مثل بتلات زهور. وهي تطير وتحط على خلفية من جمل موسيقية خفيفة تكاد تكون راقصة. تطير وتحط بينما ما زالت «ديزي» تمسك بالقميص الأول الذي أعطاه لها «جاتسبي»، ساهمة وضاحكة، ثم تغلبها دموعها، وتقول جملتها: «لم يسبق لي أن رأيت شيئًا بهذا الجمال!». ينسحب «نك كاراواي»، العزول، قبل أن ترفع هي وجهها من جديد نحو حبيبها القديم «جاتسبي» وتضحك ضحكة صغيرة وكأن شيئًا لم يكن، ثم في لقطة بعيدة في المشهد نفسه، نراهما يتبادلان النظرات المُحبة الباسمة، وصورتاهما منعكسة على عدد من مرايا صوان الملابس، تحيط بهما القمصان في دائرة كأنها بحيرة من أمواج مختلفة الألوان.

ثم نأتي إلى النسخة الأحدث، نسخة «لورمان» (٢٠١٣)، المشهد هناك سريع الإيقاع، بل يكاد يكون لاهثًا، وملتحمًا تمامًا بمشاهد أخرى سابقة عليه تصوِّر «جاتسبي» وهو يعرض على «ديزي» و«نك» مظاهر ثرائه المبهجة من حوله، متباهيًا وفرحًا كالأطفال. بالطبع نرى هنا صورة أكثر إبهارًا، تكوينات هندسية حادة وألوان صارخة، وانتقالات تصوير مباغتة بهلوانية. نرى «جاتسبي»، وسيمًا كما هو متوقع من «دي كابريو»، يصعد إلى خزانة كبيرة أعلى غرفة نومه، بينما نرى «ديزي» ترتمي على الفراش الهائل. ومن أعلى يخبرها هي و«نك» بأمر الرجل البريطاني الذي يرسل له أحدث الأزياء مطلع كل موسم، ثم يرمي نحوها القمصان الملونة، بحركات سريعة تكاد

تكون عنيفة، كأنها صفعات الثراء الفاحش، من دون أن يتوقف عن ترديد أنواع الأقمشة النادرة والثمينة، «حرير، فانلا، كتان»، ولعل المشهد في صورته الكلية يقدم إيحاءات حسية لا لبس فيها، تكاد تكون جنسية، مجرد حضور الفراش في مركز المشهد من زوايا مختلفة علامة بصرية حاسمة. وفي ثوانٍ خاطفة تشرع «ديزي» فجأة في البكاء، وهنا يتدخل صناع الفيلم- كتب مخرجه السيناريو بالتعاون مع «كريج بيرس»-لوضع قوسين شارحين لعبارتها، على لسان راوي الفيلم «نك كاراواي»، حيث يقول إن خمس سنوات تصارعت على شفتيها، من دون أن تفلح في النهاية في قول شيء سوى عبارتها تلك: «يحزنني أنني لم أرَ شيئًا بهذا الجمال من قبل». الفيلم هنا يقدم تأويله الحاسم ويهمس به لأذن المشاهد: إن «ديزي» تهربت من تفسير دموعها لـ«جاتسبي» بقول جملة لا معنى لها كما هو واضح.

في نسخة ١٩٧٤ تبقى جملة «ديزي» عارية من أي تأويل خارجي، كما وردت في الرواية، من دون أن نعرف على وجه التحديد هل كانت تقصدها حقًّا أم تهربت بها من التعبير عن مشاعر لا تستطيع هي نفسها أن تضعها في كلمات.

ولكن هل كانت جملتها بلا معنى حقًّا؟ فما معنى أن تبكي سيدة مثلها أمام مجموعة من القمصان الملونة، مهما كانت جميلة وثمينة؟ فكأن هجمة الجمال التي تلقتها «ديزي» لا تطاق. وهو جمال آخر غير جمال الطبيعة الفج غير المصقول، إنه جمال الحضارة والصنعة والمقصد والنية، جمال ليس رخيصًا ولا متاحًا لكل إنسان، بل يكلف آلاف الدولارات. في مشهد آخر من الرواية، يتردد «نك كاراواي» في وصف نبرة صوت بنت عمه «ديزي»، قائلًا: «إن لها صوتًا جريئًا، مليئًا بـ...»، فيكمل له العاشق «جاتسبي» قوله من دون تردد، بقوله: «إن صوتها مليء بالمال». هذا هو السلاح الذي عاد به «جاتسبي» بعد غيابه، المال، عاد يشهره في وجه «ديزي» ووجه مجتمعها وطبقتها، «ديزي»، ابنة العز وتربية السرايات،

التي تسافر هي وزوجها هنا وهناك دونما استقرار: «حيثما يلعب الناس البولو، ويعيشون أثرياء معًا».

فماذا يكون رد فعل «ديزي» أمام هذه الغارات الناعمة عليها، غارات الجمال باهظ الثمن، الذي أتى بعد فوات الأوان؟ إنها تغمس وجهها في كومة القمصان التي تناثرت وانفكت طياتها المنتظمة الآن، قبل أن تنخرط المرأة الجميلة في نوبة بكائها. ولتفسير دموعها تقول إن السبب هو تلك القمصان نفسها، فإن تلك القمصان الجميلة تدفعها للحزن، ذلك أنها لم ترَ شيئًا جميلًا إلى هذا الحد من قبل.

أي جمال هذا الذي يبكينا؟ كيف يمكن أن يملك الجمال أحيانًا من القسوة والشدة ما يؤلم ويُحزن ويُبكي؟ أو ربما من الرهافة والهشاشة بحيث يقصف ويجرح ويكسر؟ أتذكر الآن لمسات الحرير التي كانت توجع نفيسة، شخصية نجيب محفوظ التي لا سبيل لنسيانها في رائعته «بداية ونهاية»، عندما تتعهد بمهمة خياطة ثياب عروس جديدة. نصًا يقول: «امتلأ أنفها الغليظ برائحة الحرير الجديد، وشعرت لمَسه وهو ينزلق بين أصابعها بإحساس غريب، فيه اشتهاء وفيه ألم».

غير أن «ديزي» («جاتسبي») ليست هي نفيسة («بداية ونهاية»)، ليست يتيمة فقيرة محرومة من الجمال، أو مظاهر الجمال المجلوب بالمال، بل غارقة فيه ليلًا ونهارًا. ما حرمت منه في الحقيقة هو هذا الحبيب، الضابط الفقير الذي لم تحتمل انتظاره لبضع سنوات وهو في الحرب، وضعفت أمام الضغوط، لأن «البنات الثريات لا يتزوجن الأولاد الفقراء»، كما قالت له في فقرة أخرى. لكنه عاد، ثريًا ولو بطرق غير مشروعة، يطالب بها ويحاول أن يعيد عقارب الساعة للوراء بنفوذه وثرائه الفاحش.

وقبل أن نبتعد عن خزانة الثياب، فإن «ديزي» هي أيضًا أرادت أن تدفع عقارب الزمن للوراء، حين طلبت من «جاتسبي» قبل أن يرقصا معًا أن يذهب ويرتدي زيه الرسمي، بدلة الضابط القديمة. فكأنها تسأله أن يتخلى عن زينة

الطواويس الغريبة عليه ويرجع إلى خشونة الزي الموحد لضباط الجيش، كما عرفته وألفته أول مرة. ولا يمكن لهما مع ذلك استعادة الماضي، ولن تكون حكاية «جاتسبي» بعد أن تنتهي إلا نميمة أخرى وسط صخب موسيقى الجاز في حفلات تلك الطبقة المخملية سريعة النسيان.

مطاردة أشباح الأمومة

على غرار كتب التنمية الذاتية التي ترشد القراء نحو كيفية إنجاز كثير من الأمور الصغيرة أو الأهداف الكبرى، مثل تحقيق النجاح في العمل أو السعادة في الحياة الخاصة، تحاول سلسلة «كيف تـ» تقديم اقتراحات بديلة لاحتياجات من نوع آخر. عناوين قليلة، في كتيبات بحجم الجيب، تتسم بطرح ثقافي مختلف وخاص، تصدر عن جمعية «مفردات» التي تعنى بالفنون المعاصرة. صدر منها قبل ذلك «كيف تختفي» لهيثم الورداني، وكان الإصدار الرابع من السلسلة غير الدورية للشاعرة والأكاديمية المصرية إيمان مرسال، بعنوان «كيف تلتئم: عن الأمومة وأشباحها». ويمزج الكتيب ببراعة بين الخبرات الذاتية والتأملات النظرية في صور الأمومة وأشباحها، بعيدًا عن الأيقونة المؤسَّسة في المتن الثقافي والاجتماعي العام، عبر نصوص أدبية وغير أدبية إلى جانب بعض محطات أساسية في تاريخ الفوتوغرافيا.

انطلاقًا من جزء في قصيدة للشاعرة البولندية «آنا سوير»، تتحدث فيه إلى ابنتها المولودة للتو، رافضة أن تكون، هي الشاعرة، مجرد جسر مشاة لتعبره الوليدة في الطريق إلى حياتها، تنبش إيمان مرسال، في الفصل الأول من كتابها، وراء الأيقونة التقليدية والآمنة للأمومة، وتكشف عن جوانب العنف التي تنطوي عليها تلك الخبرة، مؤكدة على ثنائية الاتصال-الانفصال

بين الأم والجنين ثم الطفل، تلك الثنائية يتنازعها قطبان، هما تهديد الذات من ناحية والشعور بالذنب من ناحية أخرى. فعلى الرغم من أن «الانفصال لا التماهي هو شرط النجاة لكليهما»، حتى على المستوى البيولوجي، فإن الصراع الذي يمتد على طول الحبل السري لا ينتهي بالولادة، بل يتواصل إلى ما لا نهاية تقريبًا، حتى ينتصر في النهاية الشعور بالذنب الذي يكاد يوحد جميع الأمهات معًا، ذلك الشعور الذي ينتج عن المسافة بين الصورة المثالية للأمومة كما تنتجها السرديات الثقافية والدينية السائدة، وبين إخفاقات الخبرة الشخصية بدرجات متفاوتة أمام الأم النموذج والمثال.

تنتبه الكاتبة إلى أن ذلك النموذج العام يطمس الخبرة الفردية لكل أم، حتى في الاتجاه النسوي الغربي الذي يتجنب الإنصات إلى تلك الخبرات، ويركز في المقابل على الدعوة للمساواة بين الرجل والمرأة، فكأنه يحشر جميع النساء داخل مقاييس موحدة لا تلتفت للتفاوت والاختلاف والخصوصية، ويغفل ما تنطوي عليه خبرة الأمومة من «عنف وغضب وإحباط». لذلك كله يؤثر الكتيب التماس الخبرة الخاصة والائتناس بسردها، والإنصات لأصوات تقف على حافة المتن العام أو خارجه تمامًا، كما لدى الشاعرة «آنا سوير»، أو في بعض قصائد السورية سنية صالح، التي تشي برغبتها في الاندماج التام بابنتها وفزعها من الانفصال عنها، والرغبة في أن تلتئم بها لتكونا واحدًا، نتيجة لفقد الأم-الشاعرة لأمها هي ذاتها، والانفصال القسري عنها في السابق.

ثمة نماذج أخرى تخييلية تتكئ عليها مرسال في مقاربتها لعنف الأمومة وصورها، مثل رواية «جون كويتزي» «إليزابيث كوستلو»، حيث عجزُ الأم-الكاتبة «كوستلو» عن التضحية بعزلتها اللازمة من أجل أطفالها. هذا الصراع على الوقت والطاقة لدى الأم-الكاتبة ليس إلا وجهًا واحدًا فقط لمأزق الأمومة في مجمله، ولو لم تكن الأم كاتبة بالمرة، تظل فريسة سهلة لاحتمالات العجز عن لعب الدور النموذجي، والاتهام بالأنانية والتقصير، حتى عبر بعض

الممارسات الصحية في فترة ما قبل الزواج والحمل، من قبيل التدخين أو عدم الاعتناء الكافي بالصحة، يكون لها أثر كابوسي عندما يحدث الحمل، هنا يتبدى الجسد كأداة محضة، وتمتد الهواجس من الجسد إلى النفس، عبر بقايا خبرات الماضي والتاريخ الشخصي، بكل احتمالات تشوهاته، وما قد يُعد عقبة على جسر خروج طفل جديد معافى بدنًا ونفسًا إلى الوجود.

الاستئناس بالسرديات الشخصية، متخيَّلة أو حقيقية، تخص الأم-الكاتبة أو سواها من النساء، لا يبتعد كثيرًا عن ضرورة اتخاذ موقع واضح لتدقيق النظر، زاوية للرؤية، ابنة أو أم، شاهد أو مشهود، تمامًا كالأدوار أو الممارسات الثلاث التي أشارت لها الكاتبة بالإحالة إلى «رولان بارت» في أي صورة فوتوغرافية: الفاعل وهو المصوِّر، الناظرون، ثم الشخص موضوع الصورة وهو الهدف أو المرجع.

تضع الكاتبة يدها على مفارقة ساطعة في الفصل الثاني المخصص للأمومة والفوتوغرافيا، وهي مفارقة الأم المخفية، حينما كان يلجأ المصورون الأوائل إلى إخفاء الأم وراء ملاءة أو ستارة ليتمكنوا من التقاط صورة غير مهزوزة للرضيع وهو آمن في حضن أمه. يمتد مجاز الأم المخفية إلى نطاقات أخرى بطبيعة الحال، ويلامس أيضًا العلاقة بين ما ظهر في الصورة الفوتوغرافية وما ظل مستبعدًا منها. فكما تتخذ الكاتبة مسافة من أيقونة الأمومة في المتن العام فإنها تنشغل هنا أيضًا بالجوانب الخفية والمطموسة، مثل الأم التي ارتدت الحجاب والنقاب فصارت تقص صورها القديمة عندما كانت تكشف شعرها وترتدي ثيابًا على الموضة، أو مثل قص حدود هيكل الأم التي هربت من البيت وتخلت عن أطفالها من جميع الصور العائلية التي تظهر فيها. عبر نماذج وإشارات متعددة ومتواثبة بين أماكن وثقافات وأزمنة مختلفة، تتلمس مرسال السردية التي تقدمها صور الأم، في الفن والثقافة، جنبًا إلى جنب مع ألبوم الصور العائلي، كسردية خاصة تسعى لطرح تصور محدد عن الأسرة وتاريخها.

تتخذ الكتابة في الفصل الثالث منحى ذاتيًّا تمامًا، حيث تُعرض الخبرة المباشرة للكاتبة كأم من دون أي تأملات نظرية تقريبًا، عبر استدعاء لحظات مسجلة من دفاتر يومياتها على مدى بضع سنوات، قاست خلالها هواجس وكوابيس تخصها كأم، وعبر طرح شذرات من تجربتها مع أحد ابنيها المسكون بهواجس نفسية جسيمة، هواجس اضطرت كل المقربين منه لقطع مسيرة شاقة لدعمه والاعتناء به. لا تسلم صفحات اليوميات من شبهات الشعور بالذنب، ولو بسبب الشك في انتقال الأزمات النفسية بالوراثة، أو بسبب القصور في تأدية مهام الأم كما ينبغي، أي وفقًا للتصور السائد في الأيقونة المقدسة لكل أم، وهو الشعور الذي يتجسد دراميًّا في حلم تحاكم فيه الكاتبة من قِبل ممثلين عن كل السلطات الاجتماعية والطبية التي تتداخل في علاقتها بابنها المأزوم. ما يضاعف الإحساس بالعجز عن دفع التهمة هنا اختلاف اللغة، أو بالأحرى عدم وجود جسر تواصل واضح لرسم الأبعاد الحقيقية للخبرة النفسية العميقة، وإذ يخرس اللسان لا يتبقى غير فعل الكتابة، كوسيلة غير مباشرة للكشف والبوح والتحليل.

ثم تعود الكاتبة في الفصل الأخير إلى طريق الحداد الذي بدأته مبكرًا للغاية مع خبرة وفاة الأم، ثم مع تهديدات الفقد الأخرى، التي وقعت حقًّا أو ظلت شبحًا مطارِدًا، لتعيد عَقد أطراف الخيوط المتفرقة، إذ يشتبك بدرجة أوضح الذاتي مع الموضوعي، والسِّيَري مع النظري، ويستعاد طيف الأم عبر الأحلام، فيتأرجح بندول الحبل السري بين الاتصال والانفصال مرة بعد أخرى.

تستعاد أيضًا الجدة، أم الأم، التي عاشت تحت وطأة الشعور بالذنب لأن ابنتها سبقتها إلى الموت بعشرين سنة تقريبًا، وهواجس مسؤوليتها الضمنية عن ذلك. وتربط الكاتبة بين مشاعر الجدة إزاء موت ابنتها ووصف كاتبة أمريكية، هي «آجنس لي»، بعد مقتل ابنتها في رحلة مدرسية، حيث تقول بأن حدادها شعور لانهائي بالذنب، وعلى الرغم من أنها رئيسة قسم الدراسات

النسوية في جامعة ماساتشوستس، تتخيلها مرسال في مثل وضع جدتها، جالسة في الظلام تعاقب نفسها، وتتساءل كيف سمحت لنفسها أن تستمر في الحياة بعدها. لكن المسكوت عنه هنا هو الفارق الأساسي بين المرأتين في عيش حدادهما وأسفهما، ففي حين راحت الجدة تسقي شجرة ذنبها عامًا بعد عام ربما استطاعت المرأة–الكاتبة («آجنس لي» أو إيمان مرسال) أن تضع يدها على تلك المشاعر، أن تمنحها صوتًا ووصفًا عبر الكتابة، أن تتخذ منها مسافة آمنة لتراها جسمًا غريبًا يسكنها، أو جسمًا حميمًا لا تريد له أن ينفصل عنها، فكأن التشبث بالسردية الخاصة لكل امرأة ـ وربما لكل إنسان ـ هو طوق نجاته الأول لأن يلتئم بعد كل جرح وكل تمزق.

نزع القداسة عن ست الحبايب

نادرًا ما نقرأ كتابة إبداعية تتخذ مسافة صحية من بعض الأيقونات الراسخة في ثقافتنا العربية، مثل أيقونة الأمومة الجليلة بمسحة القداسة التي يضفيها عليها تراثنا الديني وتقاليدنا الاجتماعية؛ كتابة تحاول أن تتأملها في ضوء هادئ رشيد بلا مبالغات أو تحامل، بحيث تطرح أسئلة تكاد تكون مغيبة تمامًا. لعل هذا جانب من أهمية كتاب «ديوان الأمومة»(*)، وهو مجموعة نصوص وشهادات لشاعرات وكاتبات من بلاد عربية مختلفة، من بينها مصر وفلسطين وسوريا وليبيا والعراق، تدور في مجملها حول تجربة الأمومة، وخصوصية هذه التجربة بالنسبة إليهن ككاتبات على وجه التحديد.

وددت لو أن محررة الكتاب، الشاعرة المصرية رنا التونسي، كتبت المزيد عن التجربة ككل في المقدمة شديدة الإيجاز، بحيث تعرض إطارها العام والمعايير التي وضعتها للاستكتاب واختيار النصوص والشهادات، وأن تجيب عن أسئلة من قبيل هل طرحت على زميلاتها مجموعة محددة من الأسئلة أو الأفكار العامة للانطلاق منها، أم تركت لهن حرية الكتابة تحت المظلة العامة للأمومة.

قالت في مقدمتها: «حاولنا الكتابة عن أطفالنا، لكننا كنا نحن من نخرج

(*) رنا التونسي (محررة). ديوان الأمومة. القاهرة: دار ميريت، ٢٠١٦.

من الموت. الرغبة الخالصة في أن نوجد خارج ذواتنا بشكل حقيقي، جميل وإنساني»، وهو ما لا يُخبر كثيرًا عن مدار النصوص ككل. أظن أن تجربة على هذه الدرجة من الاختلاف والمغامرة كانت بحاجة لتكريس مزيد من الوقت والجهد، في جميع مراحل إنتاجها، وربما إلى شيء من تضييق عدسة الرؤية ولو قليلًا، فبدلًا من الكتابة عن الأمومة بصفة عامة، وهو الموضوع المتسع لأبعد حد، كان من الممكن الاقتصار على خبرة الحمل والولادة بصورتها الجسدية والنفسية المباشرة، هذا طبعًا على سبيل المثال لا أكثر، أو التركيز على مسألة الكتابة نفسها والوقت الذي تسرقه كل كاتبة من حياتها وحياة أطفالها لكي تقرأ وتكتب، وهو الهم الذي فرض نفسه بالفعل على بعض الشهادات.

تتوزع كل كاتبة في تلك النصوص بين أكثر من صورة للأمومة، وتتنازعها تلك الصور المختلفة، فهناك الأم النموذج حسب الفهم المتوارث في التقاليد العربية والشرقية، إنها الأم المثال والأيقونة مثل العذراء مريم، تضم إلى صدرها يسوع طفلًا، الأم التي تحتفي بها الأغنيات والحكايات على طول الزمان. ثم هناك تجربة الأمومة وصورتها كما اختبرتها كل واحدة منهن في علاقتها كابنة بأمها، وحدود هذه التجربة وملامحها الأساسية، التي شكلت الجانب الأساسي والحيوي والملموس في تجربتها. ثم تأتي في النهاية الخبرة الأشد صدقًا وسطوعًا ـ بعيدًا عن النماذج والأيقونات ـ وهي وصف الأمهات الواقفات حول سرير الولادة، أي خبراتهن كأمهات، وهي مدار أغلب النصوص والشهادات وقلبها، تلك الخبرة التي قد تثبت حقائق طالما أنكرنها، أو تدفعهن للتصالح مع صور أمهاتهن أو رفضها، أو تزيل أوهامًا رومانسية عديدة عن دور الأم المتوقع.

لأسباب ليست واضحة تمامًا بالنسبة إليَّ، كثيرًا ما يتكرر تشبيه قديم يربط فعل الكتابة بفعل الحمل والولادة، ولعل منشأ هذا الربط وأصله بحاجة

إلى بحث مستقل، المهم أن أغلب الكُتاب لا يجد حرجًا في استخدام هذا التشبيه وجرِّه إلى مناطق تخصه، غير أن الامتحان الأصعب لهذا التشبيه هو عندما يتم تناوله على أيدي أمهات كاتبات. وقد تردد هذا التشبيه في الكتاب بصيغة أو أخرى، عبر النصوص والشهادات، أغلب الكاتبات تماهين معه، وطورنه في اتجاهات مختلفة، على سبيل المثال ربطت هدى حسين الحمل والولادة بفعل الخلق الإبداعي في نفس المبدع، في وعيه ولاوعيه على السواء: «خلقَ الله الإنسان ليكون مبدعًا، أو على الأقل كان الخلق منذ الأزل وعاءً لحمل إبداع الخالق»، وأشارت إلى مراحل تخلُّق الجنين في الرحم حتى لحظة الولادة، وانفصال الذاتين، الأم والطفل أو الكاتب والنص: «ربما يكون الفارق الوحيد هنا هو أن نصك الإبداعي يكتب باسمك. أما الأطفال فيُكتبون باسم الأب».

في هذا الاتجاه ذاته سارت بعض الشهادات الأخرى، في الربط بين حدثين مغايرين تمامًا على المستوى الروحي والجسدي، فإذا كان الأولاد يُكتبون باسم الأب، نظرًا لأنظمة النسب الذكوري، فمن يمكن أن نمنحه دور الأب عند كتابة الأنثى لنصها؟ ومن ستلعب دور الأم عند كتابة الذكر لنصه؟ هنا لا يصمد التشبيه طويلًا، فإذا كانت لعبة الحمل والولادة من الأصول الراسخة في منظومة القيم التقليدية والمؤسسات الاجتماعية، فلأنها ـ في مستوى منها ـ ليست لعبة فردية خالصة، أو هي هكذا في معظم المجتمعات على الأقل، بينما لعبة الكتابة تنطلق بالأساس من هذه المساحة الفردية، بل ربما من الوحدة والعزلة، حيث لا يوجد شريك حياة أو آخر إلا مجازًا في دور قارئ مفترض أو نص «وليد». لكن أميمة عبد الشافي رفضت بوضوح هذا التشبيه القديم في نصها:

لا يشبه هذا أي شيء
لا تقبل بمن يشبِّه كتابة النص بالولادة
صدقني

أنا جربت كليهما
وأقول لك بجرأة صافية إنهما لا يشبهان بعضهما البعض.

آثرت على ذلك الارتباط بطفلها-نصها كخيال جديد، يولد كل يوم، نقيًّا مثل طفل حديث الولادة. حيث يتحرر خيالها من قبضة التشبيهات القديمة.

وبمناسبة شريك الحياة والآخر المفترض، يبدو من اللافت والمثير للأسئلة غياب شبه كامل لدور الرجل-الزوج-الأب عن أغلب النصوص والشهادات، ففيما عدا إشارة أميمة عبد الشافي صراحة إلى دور زوجها الشاعر عبد الرحيم يوسف في التعامل مع تجربتها كأم، وأيضًا كلام سهى زكي حول الوفاة المبكرة لزوجها ووالد ابنتها، لا نكاد نلمح ظلًّا لشريك الحياة الذي لا تتم خبرة الأمومة إلا به، وكأن دائرة الأم وطفلها تنغلق عليهما وحدهما، وتستبعد كل طرف ثالث مهما كان حميمًا ووثيق الصلة بتلك الخبرة، وسواء لعب دورًا إيجابيًّا ومتفهمًا أو كرس للوعي التقليدي الرجعي في إنتاج تجربتها كأم.

من بين مزيج المشاعر المتداخلة في تجربة الأمومة ـ أمومة الكاتبات خصوصًا هنا ـ لعل أصعب وأدق المشاعر كان هو الشعور بالذنب، الذي ظهر أحيانًا بجلاء تام، وتسلل خفيًّا بين السطور في أحيان أخرى. عبرت هدى عمران في شهادتها عن ارتباط تجربة أمومتها بتجربة ثورة ٢٥ يناير، وما تلاها من إحباطات وسفك دماء. كان المشهد الدموي العام هو الإطار الذي خنق حلمها بعالم أنظف وأجمل من أجل طفلها. فيما صرحت كاتبات أخريات عن هذا الشعور بالذنب والتقصير صراحة، كما في الشهادة الشجاعة والثرية لسهى السباعي، وعدم اهتمامها بدورها كأم على الأقل في السنوات الأولى من طفولة ابنيها. من جانبها تحكي منال الشيخ كيف اضطرت إلى انتزاع ابنتها من حضن جدتها (أم الكاتبة) لضرورات الرحيل والعيش في بلد آخر، وكيف ارتمت ابنتها في حضن الجدة:

في كل دمعة كبيرة أسقطتها وقت الرحيل، وانتزاعها مرارًا وتكرارًا من حياتها، كانت تسقط معها إنسانيتي تجاه نفسي وأشعر أنني وحش. نظرات من حولي كانت تقول ذلك، ونظرتي في المرآة لوجه نسيت ملامحه كانت تقول ذلك. الكتب والأمثلة والدين والفلسفة والتاريخ، كلها كانت تقول ذلك.

فيما تكتب سارة عابدين في شهادتها:

أكتب لأعتذر لبناتي عن أشياء كثيرة لم أستطع أن أغيرها في نفسي، عن الوحدة التي تلبستني بالكامل منذ سنوات مضت، عن التوتر الذي يتملكني طوال الوقت، أكتب لأقول لهن إن رغبتي في الكتابة لا تتناقض أبدًا مع حبي لهن.

حفلت الشهادات أيضًا بكلام كثير حول فعل الكتابة، ربما بدا أحيانًا غير ذي صلة بموضوع الكتاب وسؤاله الأساسي، أقصد أنه يمكن قراءة بعض النصوص كشهادات عن تكوين الكاتبة وخبراتها مع الكتابة، شأن أي كاتب أو كاتبة أخرى، بعيدًا عن تجربة الأمومة ذاتها، التي يفترض أن تكون محور نصوص الكتاب. لكن بين حين والآخر كانت ثمة جسور واضحة تمتد بين التجربتين، تربط الكيانين شبه المنفصلين: كيان المرأة كاتبة وكيانها أمًّا.

وعلى الرغم من التفاوت الطبيعي في مستوى النصوص والشهادات جماليًّا وإنسانيًّا، فهذه تجربة كتابة مهمة وجديرة بالقراءة والتأمل والانتباه، لهذا كله أتمنى ألا تكون هي التجربة الأولى والأخيرة في النبش وراء هذه الأيقونة المقدسة لصورة الأم، سواء كانت الشهادات لكاتبات أو لأمهات عاملات أو لأمهات وحسب، فسوف نفاجأ وندهش أمام قدر المفاجآت واللقى التي قد نعثر عليها في رحم تلك الخبرة شديدة الخصوصية.

كيف تزور سوق الدجالين من غير أن تفقد عقلك؟

عملت بعد التخرج مترجمًا في شركة ترجمة تخدم من الباطن عميلًا واحدًا، وهو دار نشر سعودية يدور أغلب كتبها في فلك مساعدة الذات والتنمية البشرية ونصائح للحياة الصحية والتغذية السليمة، من قبيل حِمْيات لتنظيف الكبد، والاستعداد لمولد الطفل الأول، وإسعاد شريك الحياة، وما قد يتفرع عن ذلك من عشرات الاقتراحات الأخرى في حياة الناس الخاصة أو العملية، وأغلب تلك الكتب يزعم أنه قادر على تغيير حياة قارئه مائة وثمانين درجة، يباع منها حول العالم ملايين النسخ، ويعقد مؤلفوها دورات وندوات يشارك فيها الآلاف.

آمنت بأن الشخص الوحيد الذي تُغير تلك الكتب حياته هو كاتبها وناشرها، وإلا لأصبح ملايين القراء من أصحاب الملايين، وهو أمر مستحيل، وكنت أقول إن المخدرات أيضًا لها سوق رائجة، وتلبي احتياجات ملموسة لدى مدمنيها. غير أن أي شخص يتأثر رغمًا عنه بطبيعة عمله مهما كان، وهكذا تسربت أفكار من تلك الكتب إليَّ، ثم بدأت أجرب بعض نصائحها العملية ولو من باب الفضول، لم يناسبني كثير منها ولكني انتفعت من بعضها. بل وجدت أحيانًا بين بعض صفحاتها إجابات لم أجدها في كتب أهل العمق والثقافة والفكر، إجابات عن أسئلة قد تكون بسيطة وساذجة،

لكنها عملية وابنة الحياة اليومية، وقد تكون في سياقات بعينها أشد إلحاحًا من أسئلة معنى الوجود والموت.

مثلًا، من بين تلك الكتب التي استفدت منها كتاب صغير بعنوان «طريقة الكايزن: خطوة واحدة صغيرة قد تغير مجرى حياتك»، تأليف «روبرت مورير»، وما زلت حتى الآن أعود إليه أحيانًا لأستعيد حيله اللذيذة التي آتت أُكلها في حياتي منذ قرأته أول مرة. و«الكايزن» حرفيًّا يعني التحسن التدريجي بمقادير صغيرة لكن متواصلة، وهو اختراع ياباني فعال ومجرب في مجالات متنوعة وليس من قبيل شعوذات التنمية البشرية المألوفة، وقد ساعد اليابان على استرداد عافيتها بعد الحرب العالمية الثانية. ويتلخص في إدخال تغييرات صغيرة للغاية، قد تبدو ساذجة ومضحكة من فرط صغرها، مع الحرص على استمرارها وتوسيع مداها شيئًا فشيئًا. لكن كتاب «الكايزن» هذا كان مجرد حالة نادرة وسط بحر من التلفيق والاحتيال الواضحين.

استعدت هذا الماضي البعيد كله عندما كتب أحد الأصدقاء، وهو طبيب نفسي بدأ ممارسته منذ بضعة أعوام، على موقع فيس بوك موقفه من مجال التنمية البشرية، وكيف كان يسهل عليه قبل ممارسته لعمله أن يهاجم هذا المجال ويسخر منه مثل أغلب المثقفين، إلى أن وجد نفسه يقول لأحد عملائه ما معناه إن الأشياء لا تؤثر فينا بذاتها ولكن عبر طريقة رؤيتنا لها، وأنه اكتشف عندئذ مقدار مطابقة هذه الفكرة لمفاهيم مركزية في خطاب التنمية البشرية، وعلى الخصوص الجملة التي شاعت حد الابتذال، وهي: «بُص لنُص الكوباية المليان».

لكنه أشار أيضًا إلى أوجه قصور أساسية في ممارسات التنمية البشرية، على الرغم من اعترافه واعترافي معه بقيمتها العملية وما فيها من إمكانيات قد تحسن حياة الفرد في حدود معقولة. لفت صديقنا الانتباه إلى أن كلام مدربي التنمية البشرية غالبًا ما يفتقد التحديد، ويتصف بعمومية شديدة، ولا يكون له انعكاس عملي واضح على حياة كل شخص،

وطبيعة تجربته المختلفة بالضرورة عن الآخرين. فما يصلح لواحد من الناس قد لا ينفع شخصًا آخر، لذلك ينبغي على المدرب الحقيقي أن يضع برنامجًا تدريبيًّا مناسبًا لعميله، وأن يقطع الرحلة خطوة بعد خطوة معه وفقًا لطبيعته الشخصية وخصوصية مشواره في الحياة. وأضاف صديقنا أن تلك الكتب والدورات تقدم أفكارًا ومقولات جاهزة ومعلبة، كأنها دواء لكل داء، وحل لكل مشكلة، وصالحة لكل زمان ومكان، ما يحولها عند البعض إلى عقيدة جامدة، دون الأخذ في الاعتبار متغيرات السياق وظروف كل مجتمع وكل لحظة، وبالطبع كل إنسان. وفي ظني أن الاعتراف بخصوصية وفرادة كل حالة أول تحرك حقيقي نحو أي تغيير له شأن.

* * *

من جانب آخر، ثمة مهارات لا نتعلمها في بيوتنا، ولا نتلقاها في المدارس والكليات أو دور العبادة، على الرغم من أنها لا غنى عنها لخوض تجربة الحياة. نادرًا ما يجد الإنسان في مرحلة الصبا وأول الشباب من يشرح له كيف ينظم وقته أو كيف يحدد أولوياته أو كيف يفتح حوارًا مع شخص يود مصادقته، أو حتى كيف ينام ليلًا من دون أن تفترس عقله الهموم والمخاوف. يتطوع البعض للإجابة عن كل تلك الأسئلة وغيرها الكثير، سواء عن خبرة ودراية، أو اعتمادًا على الفهلوة، أو عبر تجميع أكبر قدر ممكن من حكمة السابقين ونصائحهم وإعادة صياغتها بحيث تبدو أيسر وأكثر ملاءمة للعصر. وهكذا ظهرت سوق يمكن تسميتها «سوق كيف تفعل أي شيء»، وككل الأسواق تقريبًا كانت الغلبة للأصوات الفجة والمثيرة للضحك والاستهزاء، أو تلك التي خاطبت أوضح وأشهى الرغبات الإنسانية، السلطة والثروة والشهرة.

في مطلع القرن التاسع عشر ظهرت بعض كتب السيرة الذاتية عن عصاميين بدأوا من الصفر حتى بلغوا ذروة النجاح، ويقال إن السيرة الذاتية

لـ«بنجامين فرانكلين» هي الجد الأول لهذا النوع من الكتب، وتحفل تلك السيرة بالحكم والمواعظ الأساسية لكل من يريد أن يحقق الثروة والمجد، من قبيل: «نم مبكرًا واستيقظ مبكرًا، تنعم بالصحة والثروة والحكمة»، «لا ربح بلا كدح»، إلخ. وصارت هذه النصائح والمقولات هي الحكاية الخرافية المتداولة لعصر الرأسمالية بقوانين النجاح الخاصة به، بداية من «بنجامين فرانكلين» وصولًا ربما إلى نموذج درامي محلي مثل الحاج عبد الغفور البرعي في مسلسل «لن أعيش في جلباب أبي».

ثم تدفق سيل المؤلفات التي تحمل روشتة النجاح المؤكد وخطوات الوصول للقمة. يدلل كاتبها في أغلب الأحيان بتجربته الشخصية على صدق وفعالية خلطته السرية، إلى أن وصلنا إلى النماذج الأشد وضوحًا وربما غلظة، من قبيل د. إبراهيم الفقي و«أنتوني روبنز». ويبدو الأمر أحيانًا وكأن التحقق وإشباع جميع الإمكانيات في الإنسان وبلوغ القمة قد تحولت إلى أركان ديانة عصرية، المال إلهها ورجال الأعمال أنبياؤها والمؤكد أن كهنتها هم مدربو التنمية البشرية الواقفون على بوابات الفردوس.

خارج أسوار تلك الجنة يهيم آلاف المشردين ممن أفلست مشاريعهم الصغيرة، أو طردوا من وظائفهم توفيرًا للنفقات، أو عجزوا عن تملق رؤسائهم كما ينبغي، على الرغم من حفظهم لإنجيل النجاح عن ظهر قلب. بعض جزّاري التنمية البشرية سوف يؤكد بقلب بارد أن المشكلة فيهم هم أنفسهم، وليست في طبيعة الرأسمالية الضارية أو الرمال الناعمة لحركة الأسواق.

* * *

التقط الفن سريعًا المفارقات الواضحة والكوميدية أحيانًا في خطاب التنمية البشرية، وبطبيعته الميالة للنقد والفضّاحة للعيوب، لم يتوانَ عن توجيه سهامه اللاذعة نحو كل مقتل ممكن لهذا المجال. الأمثلة عديدة وشهيرة، بداية من الدور الذي لعبه الفنان الراحل عبد المنعم مدبولي، د. خشبة الطبيب

النفسي في فيلم «مطاردة غرامية» (إخراج نجدي حافظ، ١٩٦٨)، وطريقته في علاج المريض صاحب مشكلة قصر القامة، بأن يردد مرارًا وتكرارًا الجملة الخالدة: «أنا مش قصير قزعة، أنا طويل وأهبل!». سيعرف المطلع على أدبيات البرمجة اللغوية العصبية أن هذه طريقة معروفة ومعمول بها، وهي طريقة الإيهام أو الإيحاء الذاتي بتكرار عبارات توكيدية معينة. عنصر السخرية اللاذعة هنا هو رغبة الطبيب ثم «الزبون» في التغلب بقدرة الإيحاء وحده على مسألة لا تبديل لها، وهي قصر القامة.

قد نتذكر أيضًا فيلم «علي بيه مظهر والأربعين حرامي» (سيناريو لينين الرملي وإخراج أحمد ياسين، ١٩٨٥)، وعلى الخصوص مشهد نهايته، فقد ظل بطلنا المثير للسخرية والشفقة متمسكًا بكتابه المقدس، بعنوان «كيف تصبح مليونيرًا» على ما أتذكر، حتى بعد أن أصابه الجنون وصار متشردًا يوزع أوراق قمامة ـ يتخيلها نقودًا ـ على الناس في الشارع.

حتى المجتمع الأمريكي، أكبر منتج ومستهلك لأكاذيب التنمية البشرية، لم يألُ جهدًا في بعض أعماله الفنية الجادة من تعرية هشاشتها وسخفها، يحضرني الآن على الأقل فيلم «أمريكان بيوتي» (الجمال الأمريكي)، ١٩٩٩، وشخصية «كارولاين» زوجة «ليستر»، ومشهدها وهي تستعد لبيع أحد المنازل في سياق عملها كوكيلة عقارات، أو مشهدها قرب النهاية وهي تستجمع نفسها لكي تقتل زوجها، والعبارات التوكيدية (لعبة الإيحاء الذاتي من جديد) التي ترددها على نفسها بينما تسمعها من شريط كاسيت في السيارة، بمعنى أنها لن تقبل الهزيمة ولن تكون ضحية. لكن أليست ضحية؟ أليس الآلاف غيرها ضحايا أنوار براقة وملونة لخطاب زائف وأكاذيب جذابة، ضحايا مفاهيم تسهل لعبة النجاح في غابة الحياة المعاصرة، وتضع مسؤولية عدم تحقيق أحلام الثراء والنفوذ على كاهل الفرد وحده دون سواه، ومن دون أي اعتبار لأي عوامل أخرى؟

* * *

جزء كبير من مشكلة مجال التنمية البشرية ينبع من طريقة الأداء التي يتبعها بعض المدربين، والتي تشبه بالفعل أساليب الدجالين القدامى في الموالد والكرنفالات الشعبية، ممن يبيعون للناس الشربة العجيبة التي تشفي من جميع الأمراض. غير أن جوهر الخطاب نفسه ليس غائبًا عن معظم العقائد والفلسفات القديمة. ما من عقيدة أو مدرسة فكرية إنسانية إلا ودَعتْ أتباعها، على طريقتها الخاصة، إلى ترقية ذواتهم وتحسين شروط حياتهم. وسوف نجد أغلب مقولات التنمية البشرية في تلك المنابع الأولى، ربما بصيغ أعم وأقدم، وفي بعض الأحيان أعمق وأكثر تحفيزًا للفكر الإنساني.

ربما لهذا السبب كثيرًا ما يتماهى الخطاب الديني مع خطاب التنمية البشرية، ويقف بعض من يسمون بـ«الدعاة الجدد» على الخط الفاصل بينهما، مثل عمرو خالد أو مصطفى حسني، وغيرهما، ومن بين صفوف رجال الدين المسيحي هناك من وضعوا مؤلفات ذات صبغة دينية مسيحية، هي في الحقيقة أقرب إلى مجالات تنمية الذات. أذكر منهم الآن الأب «جان باول» اليسوعي، الذي تُرجمت له كتب كثيرة، لا يمكن تمييز موضوعاتها أو عناوينها عن جميع مؤلفات التنمية البشرية، من قبيل: «السعادة تنبع من الداخل»، و«فن التواصل». وهناك بعض الفلاسفة والأدباء الذين أسهموا في هذا المضمار بكتابات كثيرة، ذات طابع روحي واضح وإن لم يكن منتميًا إلى دين محدد، مثل «فريدريك لونوار» وكتبه «فن الحياة» أو «فن السعادة»، والأشهر على الإطلاق في هذا السياق الروائي البرازيلي «باولو كويلو» في معظم كتاباته، وعلى وجه الخصوص «مكتوب» و«محارب النور».

جميع هؤلاء ينطلقون من الأمل، هو بضاعتهم الأساسية التي يروجون لها، وربما تقود بعضهم رغبة أصيلة في مساعدة الناس، ولا بأس من تحقيق بعض الأرباح أيضًا، التي قد تصل إلى حدود خرافية أحيانًا. أغلبهم لا يبدعون شيئًا جديدًا، ويكتفون بإعادة تدوير الحكمة القديمة بعد صقلها

وإعادة صياغتها، بحيث تصير مواكِبة لعصر العولمة وتكنولوجيا المعلومات وقوانين الربح السريع والسهل.

جزء من مسؤولية الصفقة يقع بلا شك على عاتق الزبون نفسه، من يشتري البضاعة الفاسدة ويواصل شراءها مرة بعد أخرى حتى لو لم تقدم له أي عون في حياته. من يطيع الإرشادات من دون أن يفكر فيها ومن دون أن يلجأ لأسلحة العقل الأساسية: الشك والتدقيق والمساءلة والتجربة. إذا امتنع الجمهور عن لعب دور ببغاء يردد أي كلام يلقَّن له فسوف يفقد مئات الدجالين سوقهم وتبخس بضاعتهم، عندئذ قد يتسع المجال للأصوات الصادقة التي لديها حقًّا ما تُعلمنا إياه، سواء عن سبل الاستجمام أو كسب الأصدقاء أو معنى الحياة.

فيلسوف الحياة اليومية

كثيرًا ما اتُّهمت الفلسفة، وأقاربها من العلوم الإنسانية ذات الطبيعة المجردة والفكرية، وغيرها من الفنون والآداب، بأنها ثَرثرات لا نفع فيها، بعض أحلام شعراء هائمين وسط السحب والنجوم، وبأنها بلا وظائف عملية في حياتنا اليومية، ولا تقدم حلولًا لمشكلاتنا أو تسهل عيشنا كما يفعل العلم والتكنولوجيا مثلًا، وغاية ما هنالك أنها تزين الوعي بالأوهام، وتساعد العاطلين على تزجية أوقات فراغهم، وقد تكون مورد دخل معقول لبعض أساتذة الجامعة. لكن «آلان دو بوتون»، الكاتب ومقدم البرامج واللقاءات التوجيهية الحية، يثبت عكس ذلك تمامًا.

في كتاب «عزاءات الفلسفة»، يشرح «دو بوتون» للقارئ غير المتخصص كيف يمكن لهذا العلم الإنساني الذي يكاد يصبح من الحفريات أو مادة مثيرة للسخرية ـ أي الفلسفة ـ أن يقدم له حلولًا عملية لمشكلات وتساؤلات تمس وضعه الراهن في حياته اليومية، وما هي أنواع العزاء ـ السلوى أو تهوين الأثقال ـ التي قد يزوده بها بعض كبار الفلاسفة.

لا دهشة في أن يلقب «دو بوتون» بـ«فيلسوف الحياة اليومية»، هو المولود في سويسرا عام ١٩٦٩، والمقيم في لندن ويكتب باللغة الإنجليزية. صدر أحدث كتبه في أبريل ٢٠١٦ بعنوان «دروس الحب»، ولا شك أن مسألة الحب من بين الهموم الأكثر ترددًا على اهتمامات «دو بوتون» وأعماله،

فكتابه الأول الذي كتبه وهو في الثالثة والعشرين من عمره كان بعنوان «في الحب»، وهو رواية عن شاب وفتاة يلتقيان على متن طائرة وسرعان ما يجمعهما الحب. ثم أصدر عناوين تالية عديدة، من بينها «كيف يمكن لـ«بروست» أن يغير حياتك» و«عزاءات الفلسفة»، وقد صدرا منذ فترة باللغة العربية واكتشفته من خلالهما، ثم أسعدني الحظ بترجمة عمل ثالث له هو «قلق السعي إلى المكانة». فضلًا عن كتبه الأخرى التي لم تترجم إلى العربية حتى هذه اللحظة مثل «هندسة السعادة»، و«الفن علاجًا»، و«كيف تفكر أكثر في الجنس»، و«الدين للملحدين».

يعمل «دو بوتون» في مسارين قد يظهران متناقضين تمامًا: من ناحية يعيد إنتاج واستكشاف المعرفة الإنسانية الرفيعة في تراث الفلسفة والأدب، ومن ناحية أخرى يصيغ ما خرج به من رحلاته تلك في صورة كبسولات سهلة، أقرب ما تكون إلى صيغ كتب التنمية البشرية ومساعدة الذات. التناقض بين هذين المسارين ينبع أولًا من اعتيادنا أن تكون الكتب الموجهة لمساعدة الناس في حل مشكلاتهم العاطفية والنفسية المباشرة تافهة وساذجة وأقرب إلى الكليشيهات المحفوظة وشعوذات علم النفس الشعبي التي «لا تؤدي ولا تجيب»، ومن ناحية أخرى ما يتوقعه القارئ الملم والمدرب من فخامة وتعقيد عند تناول موضوعات من قبيل أدب «مارسيل بروست»، أو اللهفة لتحقيق مكانة سامية في المجتمعات الحديثة. يضرب «دو بوتون» ذلك النوع من التوقعات في مقتل حين يتناول مسائل جليلة أو معقدة، ويربطها باحتياجاتنا وأزماتنا المعاصرة المباشرة، مستعيرًا سهولة أساليب كتب التنمية البشرية الرائجة.

غير أن خطاب «دو بوتون» يكاد يقف على الضفة الأخرى من خطاب التنمية البشرية المعتاد، من حيث المضمون الجوهري أساسًا، فهو لا يروج لصيغ معلبة من تحفيز الذات ووسائل تحقيق الأحلام، ولا يبيع نمطًا موحدًا للنجاح الإنساني يمكن أن يتبعه جميع الناس بلا اعتبار لأي اختلافات بينهم.

يقف «دو بوتون» إلى جانب الإبداع والفردية، والخروج على الجماعة والإجماع إذا لزم الأمر، حتى يعثر الإنسان على صوته وطريقه من دون ضغوط وتضليل من جانب عقائد المجتمع ومسلماته.

على سبيل المثال، في الفصل الأول من كتاب «عزاءات الفلسفة»، يستعين بنموذج سقراط للإشادة بالقدرة على مخالفة الآراء السائدة في عصر ما، بل ضرورة وأهمية ذلك في بعض الأحيان. يدعو «دو بوتون» من خلال هذا النموذج إلى عدم الانصياع لقوة الجماعة والعقائد المهيمنة على مجتمع ما في لحظة ما، والاحتكام بدلًا من ذلك إلى صوت العقل والضمير، حتى يبني المرء معتقدات فردية خاصة به، من دون أن يخشى الاصطدام بجدران المؤسسات والثوابت. غير أنه لا يذهب إلى حد التطرف في دعوته هذه، فينبغي ألا يتحول الميل لمعارضة الآراء السائدة إلى هوس مستحوذ، فيقول:

> يرينا الفيلسوف [سقراط] طريقَ النجاة من وهمين شديدين: أن ننصت دومًا، أو أن لا ننصت أبدًا، إلى إملاءات الرأي السائد. ولكي نحذو حذوه، سنفوز حتمًا لو سعينا ـ بدلًا من هذا ـ إلى الإنصات دومًا إلى إملاءات العقل.

لا يقدم «دو بوتون» وسائل وحيلًا عملية واضحة وملموسة لتجاوز عقبات ومطبات الحياة، بقدر ما يرسم خارطة طريق، يشير إلى التوجه العام، ويضع معضلات حياتنا المعاصرة في سياقها الإنساني الأشمل، ويرصد تطورها عبر أزمان وأماكن متباينة، ما يرسم أمام القارئ صورة أوضح وأدق للمفهوم أو المعضلة التي يتم تناولها، ويعينه على إبداع نظرته الخاصة بناء على هذا الإلمام.

وهو لا يتبع سبيل بعض الكتابات الحديثة التي تعيد تدوير العقائد والفلسفات العتيقة، لتصيغها من جديد بأسلوب وطريقة تنزع عنها عمقها وطرافتها، وتنتزعها من سياقها الفكري الأشمل. فبقدر ما يعتمد ـ فيما

قرأت له ـ على التراث الفكري والفلسفي للإنسانية، يضفي عليه نظرته الخاصة التي تربطه بمعضلات الحاضر من دون أن يضيع ـ ونضيع معه ـ في سراديب الماضي مفتونًا أو ناقمًا. وفي كل مرة يسترشد بخيط ناظم، هو طبيعة السؤال أو المعضلة التي يحاول تفكيكها واستكشاف نقاط ضعفها، والخبرات المعرفية والفنية التي أنتجها الإنسان عبر تاريخه بغرض فهمها وتجاوزها وعلاجها.

يبرز توجهه هذا، على سبيل المثال في كتابه «قلق السعي إلى المكانة»، الذي يتناول جذور القلق وأسبابه، وسعي الإنسان من أجل بلوغ مكانة مرتفعة والاحتفاظ بها، وما يكتنف هذه الرحلة عمومًا من مشاق تكاد تكون عذابًا اجتماعيًا يتخذ أشكالًا شتى باختلاف المجتمعات والحضارات. «دو بوتون» هنا لا يسلم سلفًا بالأهمية التي يضفيها المجتمع على تلك المكانة، ويحفر حولها ليزعزع أسسها التي قد تبدو أول الأمر راسخة وكأنها عمل من أعمال الطبيعة، ويرصد تحولاتها من عصر إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى، حتى يرسخ تدريجيًا في وعي القارئ نسبيتها وهشاشتها، وربما جدارتها بالسخرية والتجاهل، ثم هو يدعو قارئه إلى تجاوز الأوهام الزائفة للمكانة الاجتماعية، عبر اجتهادات إنسانية متنوعة في خمسة دروب أساسية؛ هي الفلسفة والفن والسياسة والدين والبوهيمية.

يمكننا أن نرى في كتابات «دو بوتون» جسرًا بين جمهور قراء الكتب الخفيفة والسهلة وبين الأعمال الأدبية الخالدة وعلامات الفكر الإنساني الكبرى. لا يمكننا أن نزعم أنه يقدم لتلك الأعمال تحليلًا وافيًا أو أكاديميًا غير مسبوق، وهو نفسه لا يدعي ذلك ولا يسعى إليه، بقدر ما ينبش في تلك المؤلفات التي قد تضيع ما بين تجاهل الجمهور العريض وغموض النخبة، ويستخرج منها ما لا يمكن أن يتوقعه هذان الطرفان على السواء، ودائمًا ما تتمتع اكتشافاته تلك بالطرافة والأصالة. ولعلنا بحاجة عمومًا إلى تكرار واستنساخ لمجهود «دو بوتون» في سياقات أخرى، أي إلى

جسور أخرى تربط المتون والأصول بالهوامش والفروع، همزات وصل بين القارئ العام وأصحاب التخصص، بين جلال المنقولات التراثية وخفة الراهن وارتباكاته.

في كتابه الطريف عن الروائي الفرنسي «مارسيل بروست»، المعروف بصعوبة عالمه وتعقيده، وعنوانه «كيف يمكن لـ«بروست» أن يغير حياتك»، يفتح أعين القراء ـ سواء ممن لا يعرفون شيئًا عن «بروست» أو من كهنته المخلصين ـ على سبعة دروس إنسانية مهمة، استقاها من أعمال وأقوال وسيرة حياة «بروست». يدعونا في واحد من تلك الفصول بعنوان «كيف تأخذ وقتك؟» إلى الانتباه لقيمة التمهل والتريث، واستكشاف لذة البطء في مقابل هوس السرعة اللاهثة الذي يصيبنا جميعًا بجنون الاستعجال واللهفة ونفاد الصبر. ومن خلال «بروست» وشغفه بأدق التفاصيل في أحاديث الآخرين وحكاياتهم ننتبه إلى ما يكتنف هذا العالم اليومي العادي من ثراء غير معقول. «تصلح العبارة كشعار «بروستي»: «لا تكن عجولًا». وإحدى مزايا ألا تكون عجولًا هي أن العالم سيمتلك فرصة ليصبح أكثر إثارة للاهتمام في هذه العملية».

«إنما الحاضر أحلى»(*)

كانت كتب التنمية البشرية تطاردني، أو هذا ما بدا لي على الأقل، لفترة من الوقت. أولًا في شركة بيع أقمشة بالجملة بمنطقة الحمزاوي العتيقة، اشتغلت في قسم التسويق التلفوني بها لمدة عام تقريبًا بعد التخرج مباشرة، حيث زودتنا إدارتها ببضعة عناوين على أرفف قليلة، وسمحت لنا باستعارتها. ولا أنكر أني في تلك الفترة وجدت فيها بعض العون، على الأقل بشأن بعض حيل وآليات التسويق والتفاعل الاجتماعي وتحفيز الذات، إلى آخره؛ لكن أن أنتقل إلى شركة ترجمة بعد بضع سنين فأجد أن معظم الكتب التي نترجمها هناك تنتمي لهذا الصنف فقد كان هذا تأكيدًا للمفارقة. كنا نخدم ناشرًا أساسيًّا يقتصر عمله على الكتب الخفيفة المترجمة من كل صنف ولون، ولا يُعترف بوجودنا كمترجمين أو مراجعين أو منسقين، وكأن تلك الكتب تترجم نفسها بنفسها. المهم أنني على مدى سنوات حفظت كل حيل وأساليب مدربي التنمية البشرية أولئك، بل صرت خبيرًا فيها بحيث يمكنني بعد صفحات قليلة أن أدرك إذا كان هذا الكاتب أو ذاك لديه ما يقدمه إلى القارئ أم محتالًا آخر ينضم للقائمة الطويلة، التي تَعِد الناس بتحقيق الثروة والسعادة وتفجير الطاقات الكامنة وإنقاص الوزن والوصول للسلام والتصالح مع النفس والعالم بأكمله.

(*) من أغنية أم كلثوم «أغدًا ألقاك»، كلمات الشاعر الهادي آدم.

لا أنكر في هذا السياق أنني، ولبعض الوقت، «انضربت» بذلك النوع من الكتب، وخصوصًا تلك التي تتناول مسائل تخص إدارة الوقت وتنظيم الأولويات وتحديد الأهداف. لكني تأكدت، من ناحية أخرى، أن نسبة هائلة من تلك الكتب مجرد دجل وشعوذة، تمنح القارئ إحساسًا مؤقتًا بالراحة والانتعاش، وسرعان ما يذوب تأثيرها مع الوقت ليجد المرء نفسه في حاجة للمزيد منها.

أما وقد قلنا هذا، فلا بد من استثناء البعض، وبالنسبة إليَّ يعد «إيكهارت تول» أحد هذه الاستثناءات، ولم أتعرف بكتاباته في تلك الفترة العجيبة من حياتي العملية، بل بعد ذلك بسنوات، حين قرأت كتابه «قوة الآن: الدليل إلى التنوير الروحي». من الصحيح تمامًا أن مفهوم انتباه المرء لمحيطه ولنفسه ولأفكاره شائعٌ في كثير من كتابات التنمية الذاتية وعلم النفس الإيجابي، وكذلك بعض الكتب ذات الصبغة الروحية، لكني لا أظن أن أحدًا قد اتخذ من مفاهيم الحاضر والحضور مركزًا لفلسفة وعقيدة كما فعل «إيكهارت تول» في كتابه هذا، وفي كتابه التالي عليه «أرض جديدة»، وفي جميع أحاديثه ولقاءاته المتوفرة على الإنترنت. وعلى عكس أغلب مدربي ومشعوذي الطاقة الإيجابية والشفاء الذاتي وما شابه، يؤسس «إيكهارت تول» لأفكاره باعتناء وهدوء وعمق، ويربطها بالعقائد الدينية الراسخة، مثل المسيحية بدرجة ما، والبوذية بالأساس. لكنه، على الرغم من ذلك، يطرح خطابًا علمانيًا واضحًا، ولا يطالب قارئه بأن يؤمن بدين ما أو يتخلى عن دينه الأساسي. إنه يذهب ببساطة لما وراء الدين، نحو التجربة الروحية العميقة التي تتجاوز اللغة والمذهب والعقيدة الضيقة لجماعة ما. داعيًا، إن جاز التعبير، إلى عقيدة الصمت، والوجود الغُفل الذي لم يترجَم بعد إلى كلمات وأفكار من شأنها أن تقيد وتحصر.

معياري الأساسي عند التعامل مع كتابات من هذا النوع، الذي أقيس بناء عليه استعدادي للتفاعل معها وتقبلها، هو مدى تأثيرها على واقعي

اليومي المباشر، هل استطاعت ـ هذه الفكرة أو تلك ـ أن تحل مشكلة عملية واضحة؟ أن تقدم علاجًا واضحًا ومتماسكًا وغير خرافي لمسألة ما؟ ومن المدهش والمطَمئن أيضًا أن «تول» لا يكتفي بطرحه النظري، بل يقترح على قارئه آليات وخطوات لينطلق معه في رحلة قد نسميها رحلة العرفان أو الاستنارة أو أيًا ما كان.

لا تخفى صلة آلياته تلك بأمور مثل تدريبات التأمل المنتمية إلى ثقافات الشرق الأقصى، التأمل المعتمد على تنظيم التنفس مثلًا، أو تركيز الانتباه. لكنه يعمل على تحرير تلك الممارسات من حمولتها العقائدية الثقيلَة، ويجعلها أقرب إلى تمرينات نفسية بالأساس، يمكن لأي إنسان أن يجربها بلا اضطراب أو عقبات، هذا طبعًا إن لم تكن حالته النفسية بحاجة إلى تدخل متخصصين.

إذا بدا هذا كله غامضًا وعامًّا أكثر مما يجب فلنأخذ مثلًا واحدًا من بين اقتراحاته، وهو انتباه الإنسان لتيار أفكاره، فقد نقضي وقتًا لا بأس به من يومنا ونحن أسرى حديثنا الذاتي، وذلك الببغاء الذي لا يتوقف عن الثرثرة في عقولنا حول كل شيء ولا شيء في الوقت نفسه، وغالبًا ما يكون حديثه ذلك بلا طائل، إن لم يكن له آثار سلبية من شأنها أن تجمدنا في لحظة ماضية أو تخيفنا مما قد يحدث في لحظة أخرى آتية. إرشادات «تول» للانتباه لذلك المونولوج المتواصل بسيطة وعملية، وقادرة على قطع البث فورًا والانتباه لأي تعكير لصفاء الذهن، وبالتالي صفاء النفس.

قد يبدو هذا كله شديد البساطة، لكن الكلام أسهل من الفعل، وكل من حاول ممارسة التأمل الشرقي ولو لبضع دقائق يدرك أن سيطرة المرء على تيار أفكاره ليست بالسهولة التي تبدو عليها. من ناحية أخرى لا يقدم «تول» تلك المسائل كشعوذة روحية مما ينتشر الآن على أيدي مدربي الطاقة واليوجا الذين يكتفون بالميكانيزم الخارجي، على عكسهم، يستند هو على ذخيرة معرفية هائلة، لا تعوق حركته بقدر ما يستخرج منها الجوهر

النقي الذي تتلاقى على حدوده جميع الأديان والعقائد. إلى جانب قدرة مذهلة ـ في رأيي ـ على تعرية وكشف آليات وألاعيب الأنا («الإيجو») بكل أقنعتها الملتبسة التي قد تتخذها لتخدعنا.

أشياء مثل الصمت والحضور والانتباه والانطلاق دائمًا من الحاضر ليست خزعبلات بالمرة، بالنسبة إليَّ، لا لشيء إلا لأنها استطاعت أن تجد لها مكانًا واضحًا في تجربتي اليومية وتجاوز عقباتي. هل معنى هذا أن كتابات «تول» وتعاليمه تقدم عصا سحرية لحل جميع المشكلات؟ أبدًا، بالمرة (ماكنش حد غُلب، والله)، لكنها تقدم اقتراحات عملية بقدر ما هي عميقة، ليحل كل إنسان مشكلاته بنفسه، لكن بدلًا من أن يفعل هذا وهو ممسك في خناق عفاريت الغضب والخوف والحزن، يمكنه أن يفعل هذا وهو في حالة أصيلة من الروقان والهدوء والسكينة وتقبل الواقع، من دون خنوع ولا استسلام.

«يا هدى الحيران في ليل الضنا»(*)

منذ أن صدر كتاب «Man's Search for Meaning» في عام ١٩٤٦، ظل يجد طريقه إلى قارئ جديد مع كل يوم. يرجع ذلك في اعتقادي لسببين، أولهما خصوصية المحنة الشخصية الرهيبة التي يسردها كاتبه من غير دراما ولا بكاء، وثانيهما بساطة وعمق طرحه النظري المبني على خبراته تلك.

النسخة العربية من الكتاب صدرت أولًا عن دار القلم في الكويت عام ١٩٨٢، بترجمة طبيب النفس المصري د. طلعت منصور، تحت عنوان: «الإنسان يبحث عن المعنى: مقدمة في العلاج بالمعنى ـ التسامي بالنفس». وأعادت دار الأنجلو المصرية طباعتها مع تغيير طفيف في العنوان «الإنسان والبحث عن المعنى: معنى الحياة والعلاج بالمعنى»، لكن المتن الأساسي هو نفسه على الأرجح. مؤلف الكتاب، «فيكتور فرانكل» (١٩٠٥-١٩٩٧)، طبيب أمراض نفسية وعصبية من النمسا، وهو أحد الناجين من المعتقلات النازية ومحارق «الهولوكوست» (بالمناسبة، الكلمة قد تعني في أصلها اليوناني، «holókaustos»، «احتراق الجميع»، أو بقدر من التحريف غير البريء: «كلنا ملسوعون بالنار نفسها»).

تنبع أهمية كتابه هذا من اقتراحاته حول كيف لنا أن نتعامل مع لسع النار ذلك بكبرياء وكرامة ومسؤولية. لقد نجا صاحبنا من معسكر اعتقال نازي

(*) من أغنية أم كلثوم «الأطلال»، كلمات الشاعر إبراهيم ناجي.

ظل فيه فترة طويلة، ظل في كل ساعة منها لا يعرف إن كانت الحياة، أو العيش بالأحرى، سوف تمتد به لساعة أخرى أم أنه سيتم توجيهه مع آخرين إلى أفران الغاز بحجة الاستحمام لكي يتم إغلاقها عليهم وإحراقهم فيها. وقد مر خلال فترة اعتقاله بأكثر من معسكر، كان أحدها «أوشفيتز» صاحب السمعة السيئة الشهيرة كأكبر مُورد جثث للآخرة.

المساهمة الأبرز لـ«فرانكل» هي نظريته حول العلاج بالمعنى أو «لوجوثيرابي»، ويمكن اعتبارها شكلًا من أشكال التحليل النفسي الوجودي، وتوصف بأنها المدرسة النفسية الثالثة في فيينا من مدارس التحليل النفسي، بعد مدرستَي «فرويد» و«آدلر»، وبعيدًا عن الفروق بين تلك المدارس نكتفي بالإشارة إلى أن طرح «فرانكل» لا ينفي أو يستبعد أساليب وطرائق المدارس التحليلية السابقة عليه، ما دامت ناجعة مع مرضاه، ولكنه فقط يرفض أن يحصر النفس الإنسانية في الطاقة الجنسية المكبوتة أو عُقَد الطفولة، ولا يوصد الباب بالمرة أمام الخبرات الروحية والدينية كوسيلة محتملة للتسامي بالذات (و«التسامي» كلمة مركزية في منهجه) وبلوغ الإنسان لمعنى حياته. وربما كان طرحه هذا هو البذرة الأصلية وراء أعمال عديدة تالية، استلهمت نظريته بطرائقها المختلفة، منطلقة من الفكرة المركزية وهي أن على الإنسان أن يصنع بنفسه معنى حياته من غير أن ينتظر العثور على ذلك المعنى مكتملًا ونهائيًّا ومتروكًا له أمام عتبة داره ذات صباح رائق.

في القسم الأول والأطول من كتابه هذا، يروي «فيكتور فرانكل» خبرته الشخصية كما عاشها منذ لحظة اعتقاله وحتى تحرره ونجاته نهائيًّا، ليس بأدق التفاصيل بطبيعة الحال، ولكن بسرد واضح وحي للأوضاع العامة في تلك المعتقلات النازية أثناء الحرب العالمية الثانية، والأهوال التي يتعرض لها السجين بدنيًّا ونفسيًّا، والتي ربما تعجز أي وسيلة عن نقلها بأمانة سواء عبر كلمة أو صورة أو عمل فني، ولا يمكننا حيالها إلا أن نتخيل فقط ذلك الكابوس متكامل الأركان، الذي قد لا يبتعد كثيرًا عن كوابيس أخرى

متنوعة يعيشها ملايين البشر في الوقت الراهن، مشردين ولاجئين وأسرى جماعات مسلحة ومطحونين وسط أطراف متقاتلة، وبالطبع أيضًا ضحايا احتلال، احتلال صريح ومباشر وآخر ضمني وغير مباشر، بدأ يتخذ طبيعة الأمر الواقع.

بعيدًا عن سرد وقائع المعسكرات التي عاش فيها وحكايات السجناء والسجانين، وهي مادة كفيلة بإنتاج نص مهم لا يمكن نسيانه إذا أراد أن يتوسع فيها قليلًا، يتمثل طموح هذا العمل الأساسي في رصد ما يجري داخل نفوس هؤلاء الأشخاص، والتغيرات التي تطرأ على نفسية السجين بالأساس، من مراحل مختلفة قد تتطور من الصدمة إلى الإنكار والتوهم، ثم مواجهة الحياة كوجود متجرد وعارٍ تمامًا (و«العري» هنا يشمل المعنيين المادي والنفسي على السواء)، ثم هناك نمط غريب من المرح والعبث يشارف لحظات اليأس، وبالطبع الأفكار الانتحارية وتمني الموت والإحساس بانعدام القيمة والمعنى، وليس انتهاء بالبلادة وحالة «السُّبات الثقافي» بتعبير «فرانكل». ويشرح المؤلف كل مرحلة دونما إسهاب، ويلتقطها في انعكاسها عليه أولًا ثم على من حوله، انتهاء إلى مرحلة ما بعد النجاة من الموت والإفراج عن السجين، وصعوبة استعادة علاقة «طبيعية» بالحياة كما كانت قبل الكابوس.

بالطبع لا نستطيع مقارنة حياة سجين في معسكر اعتقال نازي خلال الحرب العالمية الثانية بحياة أي منا، ولا حتى من باب «اللي يشوف بلاوي الناس...»، لكن الفكرة الأساسية التي تصل من وراء هذا السرد هي الهيكل العظمي الواحد للمحنة الإنسانية (على تنوع أشكالها وألوانها وتغيرها باختلاف الزمن والمكان)، وكذلك المدارات الواحدة للآليات النفسية التي يتبعها الإنسان، واعيًا بها أو غير واعٍ، عند مواجهته تلك المحن، وأهمية شعوره بحرية اختيار رد فعله إزاء معاناته، وكيف يمكنه أن يستخلص منها معنى خاصًّا به ويحولها إلى شيء آخر يتسامى به عن الحضيض الذي ألفى

نفسه فيه، وشعوره بالمسؤولية نحو نفسه ونحو الآخرين المحيطين به والمحتاجين لعونه ودعمه.

قد تتضح علاقة المحن الإنسانية شديدة الوطأة من هذا النوع بمدرسة العلاج النفسي من خلال السؤال الذي اعتاد أن يطرحه د. «فرانكل» على مرضاه بعد أن يسردوا له مِحَنهم النفسية المتنوعة، وهو: «لماذا لم تنتحر حتى الآن إذن؟». قد يجيب أحدهم أن السبب هو أبناؤه، أو حبه لشخص ما، أو ارتباطه بعمل أو مشروع، وغالبًا ما تكون هذه الإجابة هي أول الخيط نحو العلاج، فإن بساطة طرح د. «فرانكل» تقول بأن ما يمنعنا من الموت يجب أن يكون هو نفسه ما يحضنا على الحياة، بتركيز الاهتمام نحوه والعمل على تغذيته وتحويله لطاقة تغيير داخلية. ويستشهد المؤلف في هذا الصدد بمقولة «نيتشه»: «إن من يجد سببًا يحيا به، فإن في مقدوره غالبًا أن يتحمل في سبيله كل الصعاب بأي وسيلة من الوسائل».

وإذا كان بعض الناس يطرحون على الحياة، في تكاسل وعدمية، أسئلتهم حول معناها ومغزاها، من غير أن يَلقوا منها جوابًا شافيًا، فإن مؤلف هذا الكتاب يفترض العكس تمامًا بأن الحياة هي من تطرح علينا هذا السؤال حول معناها في كل يوم وفي كل ساعة، فالمسألة ليست ما نتوقعه من الحياة بقدر ما تتوقعه الحياة منا، على ألا تكون إجاباتنا عن سؤال الحياة كلامًا وتأملات طيبة، بل حركة وعملًا ومسؤوليات واضحة.

لا يعني هذا أن «فرانكل» ومدرسته في العلاج تشجع على أن يؤمن الناس جميعًا بمعنى واحد للحياة، تقدمه كيانات متعالية ومؤسسات خارجية، روحية أو اجتماعية، فقد يكون هذا أبعد شيء ممكن عن مقصده. بل المراد أن يخلق كل إنسان معنى حياته انطلاقًا من تجربته الخاصة وظروفه وإمكانياته، وطبيعة الأسئلة التي تطرحها عليه حياته. وقد يتشكل هذا المعنى ويعاد تشكيله مرات لا تحصى مع تغير محطات حياة المرء نفسه. فذلك المعنى ليس صنمًا يُعبد أو نشيدًا يُحفظ، بقدر ما هو بوصلة هادية يسترشد

الإنسان بها وسط عواصف البحار أو متاهات الصحاري، فإن شيئًا صغيرًا تافهًا، مثل قطعة خبز مخبأة بعناية بعيدًا عن أعين الحراس أو رباط حذاء صالح للاستخدام، مما يشكل قيمة عظيمة في حياة أحد سجناء معسكر اعتقال، قد لا يكون له أي وزن في حياة المرء نفسه بعد خروجه بأيام قليلة، لكن حريته الداخلية والتمسك بها وتحقيق المزيد من ثمارها ستكون نجمته الهادية، سواء كان مقيدًا بالأغلال تغوص قدماه في الثلوج حتى كاحلَيه، أو يجلس مسترخيًا في قلب حديقة عامة في مطلع الربيع، متلذذًا بنعمة كونه حرًّا بلا قيود ولا حراس.

روح «زِن» ومعجزاته

«وضحكنا ضحك طفلين معًا وعدونا فسبقنا ظلنا»(*)

ليس هناك أي «غيبيات» في «زِن»، فهو موقف عقلي مستمر، يمكن تطبيقه في غسل الثياب كما يمكن في الواجبات الدينية.

❋ ❋ ❋

عقلك لا يهدأ ولا يكل ولا يمل، إنه مثل قرد نطاط لا يريد أن يهدأ ولا أن يستريح، يريد أن يجرك خلفه للتقافز من شجرة إلى أخرى، ومن فرع إلى آخر، وهكذا إلى ما لا نهاية. كل لحظة ستجده يطرح عليك ألف فكرة وألف احتمال، يستحضر مليون صورة وذكرى وخاطرة، جيوشه تحاصرك ما دمت حيًّا. غير أنك تستطيع أن تتسيد عليه، يمكنك أن تهدئه وأن تجعله يجلس هادئًا إلى جانبك لمراقبة أنفاسك: شهيق، زفير، شهيق، زفير. شيء من المجهود والصبر والتكرار ويهدأ القرد النطاط، وتتحول جحافل جيوشه إلى أوراق خريف في الريح. الآن تبتسم، الآن يبتسم.

❋ ❋ ❋

أعرض هنا، خفيفًا خفيفًا، لكتابين عن واحد من أشد مذاهب البوذية غموضًا، وهو مذهب أو ممارسة «زِن»، كتاب «روح زِن» لـ«آلان واتس»(**) وكتاب

(*) من أغنية أم كلثوم «الأطلال»، كلمات الشاعر إبراهيم ناجي.

(**) آلان واتس. روح زن. ترجمة: سلام خير بك. دمشق: دار الحوار، ٢٠١٥.

«معجزات زِن: اكتشاف السلام في عالم مجنون»(*) لـ«بريندا شوشانا». وعلى الرغم من الاختلافات بين الكتابين، من حيث الأسلوب والصيغة، فيمكن لهما أن يكونا معًا مرشدًا مبدئيًّا نحو فهم «زِن».

من ناحية الطبيبة النفسية «بريندا شوشانا»، التي لها عناوين أخرى في مجال طب النفس الشعبي والتنمية البشرية، من قبيل «كيفية السيطرة على الغضب أو الخوف»، و«فن الوقوع في الحب». وهي في كتابها هذا، «معجزات زِن»، لا تقف موقف المتأمل الدارس بقدر ما تتورط تمامًا وتكاد تتماهى مع خطاب «زِن»، حتى إنها في كل صفحة من صفحات الكتاب تقريبًا تستشهد بمقتبسات ونوادر من شعراء «الزِّن» ومعلميه ورهبانه، ويكاد القارئ لا يشعر بوجودها ككاتبة إلا من زاوية ترتيب المادة وعنونتها وصياغتها في بنية متماسكة، كأنها رحلة روحية لها نقطة بداية ونهاية ومحطات متتابعة، أي أنها تختفي تمامًا لصالح موضوعها، وهو أمر جيد ما دام ليس لديها هي شخصيًّا ما تقوله كرؤية خاصة. أما إذا كان الكاتب عالمًا وباحثًا في حجم «آلان واتس» وقيمته ومستوى إحاطته بموضوعه فالأمر مختلف تمامًا، كما في كتابه «روح زِن».

«آلان واتس» (١٩١٥-١٩٧٣) ليس بالاسم المجهول أو الصغير، وخصوصًا في سياق تعريف الغرب بفلسفات الشرق الأقصى وعقائده، لكنه أيضًا قد مارس مذهب «زِن» لفترة من الزمن في نيويورك، واتجه نحو البوذية، بعد أن لفت اهتمامه لها أستاذه «فرانسيز كروشو». وعلى الرغم من تورطه العقائدي هذا فإنه لا يتخذ موقف الانبهار ولا ترديد أساسيات هذا المذهب، ولا ينتهي إلى قبول تام لكل شيء فيه، بل يعرض ويحلل ويتأمل، ولا يكل عن التأكيد أن هذا المذهب تحديدًا لا يمكن بسطه وشرحه باللغة والأفكار، وأنه ابن الممارسة والخبرة المباشرة بالأساس، بل إنه (أي «زِن») يعادي

(*) بريندا شوشانا. معجزات زِن: اكتشاف السلام في عالم مجنون. ترجمة: سلام خير بك. دمشق، دار الحوار، ٢٠١٢.

بوضوح كل إطار فكري وميتافيزيقا مكتملة وجاهزة للاستهلاك. فليست الإشارة إلى «زِن» بالكلمات أو بالشرح أو حتى بالأحجيات الملغزة سوى إصبع تشير إلى الطريق لكنها ليست هي الطريق ببساطة.

في هذا العرض سأحاول التَّماس مع الكتابين بقدر المستطاع، ولن أمنع نفسي من التفاعل الشخصي الحر مع نصوص ومقتبسات من «زِن». وكل الاقتباسات في هذا الفصل من نصوص أحد الكتابين.

* * *

قال الطبيب:

- لقد أتيت لأفهم طريقة «زِن».

رفع المعلم نظره إليه للحظة، وأجابه:

- اذهب إلى بيتك وكن لطيفًا مع مرضاك، ذاك هو «زِن».

تكاد مهمة التعريف بمذهب «زِن» أن تكون مستحيلة عمليًّا، وشرحه في كلمات يكون أقرب إلى «شرح جمال غروب الشمس لشخص ضرير منذ مولده»، بحسب تعبير «آلان واتس» في السطر الأول من كتابه، تمامًا كما لا تكفي على الإطلاق قراءة النصوص القديمة، والْتِماس الحكمة من خلال الكتب بعيدًا عن الممارسة، فسيكون هذا مثل «أن يُشبع منظر قائمة الطعام معدة رجل جائع».

«زِن» كلمة يابانية مشتقة من الكلمة الصينية المقابلة لها، «تشان»، المشتقة بدورها من الكلمة السنسكريتية «دهيانا»، التي تترجَم عادة وخطأً بـ«التأمل»، وهي في علم النفس اليوجي حالة سامية من الوعي يتحد فيها الإنسان بالواقع الكوني المطلق.

* * *

لا تضع رأسًا فوق رأسك. ما مشكلة ذاك الذي لديك؟

«نيوجن سنزاكي»

قبل كل شيء، لا بد من العودة إلى الذات والاعتماد عليها وحدها، بعيدًا عن

التفتيش المنهك وغير المجدي عن الحلول هنا وهناك، وعند هذا المعلم أو ذاك. ممارسة «زِن» تساعدك فقط على اكتشاف ممارستك الخاصة، طريقتك، إيقاع أنفاسك، وضعية جلوسك متأملًا. والنصيحة الأمثل: دع النفَس الطويل يكون طويلًا، ودع النفَس القصير يكون قصيرًا. ليس هناك منهج مقدس لا بد من تعميمه على الجميع، اعثر على طريقتك وانطلق منها، سواء كنت منفردًا أو في جماعة.

* * *

إذا بذلنا بعض الجهد المغرض في تجريد «زِن» من زخارفه الشرقية، وعلاقته العميقة بالبوذية بمدارسها التقليدية، قد يبدو في عظامه العارية، للنظرة العابرة غير المستعدة للتدقيق والتعاطي، أقرب إلى نسخة أولية عتيقة لبعض مذاهب فلسفية وفكرية غربية، مثل العبث أو اتجاه اللامعقول في المسرح والفنون الأخرى. فهو على الأقل يثمن عدم محاولة السعي لفهم أي شيء، ويعلن خلو العالم والوجود الإنساني من أي معنى خارجي مُتعالٍ.

غير أن العين المدققة ـ عين «آلان واتس» مثلًا ـ سوف تكشف تباينات عميقة بين رهبان «زِن» المازحين الضاحكين والمستمتعين بأوقاتهم عبر رسوخهم في الحاضر دونما ضجر أو تلهف، وبين أولئك الفلاسفة والفنانين المتجهمين ممن يفترسهم القلق الوجودي ويسرق انعدام المعنى النوم من أعينهم.

فكأن مذاهب من قبيل العبثية والعدمية، بتلوناتها وتجلياتها في الفن والفكر، تولدت من فجوة هائلة من المستحيل رأبها، تلك الفجوة بين احتياج الإنسان ـ من ناحية ـ لاكتشاف معنى وجوده واستنطاق الكون عن مغزاه وحقيقته الخفية، وبين الصمت الهائل ـ على الناحية الأخرى ـ لذلك الكون وتواري الحقيقة واستحالة الوصول لها على المستوى الإنساني الفردي تحديدًا. من هذا اليأس يتم تقبل العبث واللامعنى على مضض أو عن طيب خاطر، ويفترض أن استجلاب معنى محكم من بنية ميتافيزيقية متعالية مجرد «انتحار فلسفي» حسب تعبير «ألبير كامو».

كان من الطبيعي أن تبرز تلك النزعات والمذاهب في لحظة أوروبية طافحة بمرارة اليأس والانكسار، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وكأنها بمثابة إعلان هزيمة ولو مؤقتة للعقل الغربي، أو على الأقل هزيمة لبعض طرائقه السابقة، هزيمة دفعته لأن يعتصر مراراته ويستمرئها، هو الذي اعتاد الفوز، متسلحًا بالمنطق والعقلانية والمناهج التجريبية والمادية، وانتصر في معاركه لكي يتسيد الطبيعة والبشر، خصوصًا أولئك البعيدين عنه والأقرب إلى الطبيعة، وأن يغزو ويكتشف ويخترع، بل أن يطمح إلى أن يشد الزمام إلى حنك أشد ألغاز هذا الوجود، وهي النفس الإنسانية، عبر نظريات علم النفس الحديث.

على الرغم من كل انتصارات ذلك العقل الأوروبي التي لا ينكرها إلا غافل أو جاحد، وعلى الرغم من اتساع رقعة سيطرته في البحر والبر والسماء وجسم الإنسان، بقيت فجوة رهيبة سوداء، توسوس له بعجزه وضعف حيلته، حتى انكشفت أبعاد الكابوس تامة مع الحرب، فكأن كل تلك الفتوحات أسفرت عن خراب هائل، ولم ينقذه منه غير تقبل العبث الذي أطل برأسه بين الحطام والأطلال، وهكذا فر المعنى كأن لم يكن، وصارت عودته أو وصوله محل شك شأنه شأن «جودو» الغائب-الحاضر في مسرحية «صمويل بيكيت».

* * *

العالم كله دواء، فما هو الداء؟

لا يمكنك أن تتجنب الألم، فهو يأتي مع مسرات الحياة في حزمة واحدة، ولكن بوسعك تجنب المعاناة المرتبطة بهذا الألم، راقب التيار، عبور اللحظة، ابتسم لعابري السبيل من الأفكار التي ترد على خاطرك والهواجس والهموم. أنت تعرف أن كل هذا سيمر، وأن صفحة عقلك ليست أكثر من شاشة عرض تنعكس عليها صورةٌ بعد أخرى. راقب أحاسيسك ومشاعرك وأفكارك. انتبه، ليس مطلوبًا منك أكثر من أن تنتبه، حتى يتحول الحاضر

إلى حضور. أنت السيد المختبئ، أنت السيد الغائب، إذا سيطرت على تهويمات ذهنك ووحوش أفكارك، فستكون سيد كل ظرف، لأن الأمر كما قال شاعر «الهايكو» القديم «باشو»: «عندما نجد السيد، يمكننا أن نرتاح ولا نفعل شيئًا. إذ سيفعل السيد كل شيء».

* * *

على الرغم من كل ما يكتنف مذهب «زِن» من غموض، فقد حقق انتشارًا ورواجًا تجاوز حدود الشرق الأقصى إلى الغرب، متسلحًا بفرادة (وربما خفة ظل) تكاد تصل لحدود الكوميديا الخفيفة، وكذلك بما يقدمه من فنون في الأدب والرسم وتنسيق الحدائق، وتأملات ذات رؤية شديدة الخصوصية لموقع الإنسان من الكون.

ربما لأنه لا ينطلق من اليأس الأوروبي المتجهم الذي يشي بشخص غدر به الوجود وخانته الآلهة ونبذه الواقع، بل يعانق «زِن» الواقع كما هو، ولا يعول على أي سر خفي محتجب سوف يتبدى ذات يوم للإنسان، فردًا أو جماعة، عبر رحلة روحية أو عقلية أو سوى ذلك، فإن لم يشعر المرء بسكينة «النرفانا» والانعتاق هنا والآن، وفي قلب أنشطة حياته اليومية المألوفة والمتكررة، فلا أمل له في أي سكينة أو انعتاق، وسيظل يدور معلقًا في عجلة «السامسارا» ـ عجلة الولادة والحياة والموت ثم الولادة من جديد وهكذا ـ إلى ما لا نهاية، مهما اعتكف وصام وصلى وتأمل، ما دام يعول على شيء موجود خارجه، ما دام ينتظر لحظة ما في المستقبل، تتجاوز حاضره، سواء في هذه الحياة أو في حياة أخرى تالية، أو في وجود له طبيعة متعالية عن مادة هذه الدنيا.

* * *

سألتُ هذا المخلوق الجائع في أعماقي: أي نهر تريد أن تعبر؟

الشاعر الهندي «كبير»

تتشبث بكل شيء، بالأشخاص والأشياء والأفكار، هذه مملكتك التي

أنفقت عمرك لتأثيثها ولم تزَل منشغلًا بمراكمة المزيد. من المفترض أن يمنحك هذا شعورًا بالأمان، أن يغذي شبحك الجائع، لكن أين هذا الأمان؟ من أين ينبع؟ أهو حقيقي؟ لكي يكون الكوب مفيدًا يجب أن يكون فارغًا، اليد الحرة هي اليد الخاوية، هي التي يمكنها أن تصافح وأن تشير وأن تعمل. تريد أن تسيطر على كل شيء، تبذل جهدك لتكون الأمور تحت السيطرة وفي حدود رغباتك وإرادتك. وكلما ازداد إحكام قبضتنا سحقنا ما يقع في يدنا.

* * *

حينما أتى شاعر «كونفوشي» إلى أحد معلمي «الزِّن» ليستفهم منه عن سر تعاليمه، استعار المعلم قولًا لـ«كونفوشيوس» في رده عليه: «هل تعتقد أنني أخفي أشياء عنك؟ آه يا تلميذي، هأنذا أقول لك، ليس لديَّ من شيء لأخفيه عنك». وبعد فترة قصيرة، اجتمع الاثنان من جديد في نزهة في الجبال، وإذ يعبران أجمة من الغار البري، التفت المعلم إليه وسأله:

ـ هل تشمها؟

فقال الشاعر:

ـ نعم.

ليرد المعلم:

ـ هأنت ترى، ليس لديَّ من شيء لأخفيه عنك.

ويقال إن الشاعر قد بلغ الاستنارة في هذه اللحظة.

حسب «آلان واتس» في كتابه هذا: «إن سر الصعوبة الشديدة في فهم «زِن» يكمن في وضوحه الشديد، ونحن نفقده مرة تلو الأخرى لأننا نبحث عن شيء ما خفيٍّ ومحجوب، وبعينين مثبتتين على الأفق لن نرى ما أمام قدمينا». وردًا على سؤال: «ما التنوُّر؟» أجاب أحد معلمي «الزِّن»: «أفكارك اليومية». وقال آخر: «إن «زِن» ببساطة أن تأكل عندما تجوع، وتنام عندما تتعب». والاقتباسات والنوادر المماثلة لهذه كثيرة ومحيرة، وقد يبدو في

الظاهر أنها لا تكاد تقول شيئًا، والعبرة في النهاية ليست في تلك الأقوال ذاتها بقدر ما هي في الخبرة المباشرة التي من المستحيل أن تُنقل عبر نص أو حكاية من ألف صفحة وصفحة.

* * *

ترك أحد الرهبان بيته، لكنه ليس على الطريق، وهناك آخرون لم يغادروا بيوتهم قط، ولكنهم على الطريق.

* * *

على المستوى العقائدي - في سياق الديانات الشرقية الكبرى مثل البوذية - يعد «زِن» محطم أصنام وأيقونات، طاقة تدنيس تهزأ بالمدارس الفكرية الكبرى، وتشيح بوجهها في اشمئزاز عن متاهة المجادلات اللاهوتية، فمعلمو «زِن» لا يتورطون بالمرة في الصراع الكبير بين مدرستَي البوذية الكُبريين الأساسيتين، «الماهايانا» (العربة الكبرى)، و«الهينايانا» (العربة الصغرى)، في اختلافاتهما العديدة والأساسية حول طبيعة الذات، وهل هي مجرد خواء ووهم متغير أم لها جوهر ثابت هو ما يبقى عبر تناسخات كل كائن؟ لدى «زِن» كل ذلك يبدو أقرب إلى ألعاب ذهنية، وسائل تسلية أو تفاخر وتضخيم، لا يجدي إلا في تضليل الذات وإبعادها عن الحقائق البسيطة الواضحة في الواقع الحي المباشر.

يكشف «زِن» ببساطة (وفي تهتُّك تقريبًا) أقنعة اللاهوتيين الجادة، وشعورهم بجلال الذات وضخامتها عبر تلك الألعاب الذهنية التي تضع - في عرف «زِن» - حواجز وأسوارًا تحُول دون الإنسان والتعاطي المباشر والبسيط مع الواقع كما هو، بلا زينات أو زخارف أو أطر عقلية مدمرة، تفصل الذات عن الموضوع، وترسم الحدود بين إنسان وآخر، أي أنها تؤسس لكل صراع بين الإنسان ونفسه، وبينه وبين الآخرين وسائر الموجودات. «زِن» إذن هجمة ضاحكة ومتواصلة ومتجددة على تلك الحدود الوهمية.

* * *

سنوات وأنا أفتش عند حافة الجبل، والآن ضحكة عظيمة عند سفح البحيرة.

* * *

في «زِن»، تبدو الحياة بكاملها مثل عمل فني يتلقاه الإنسان ويبدعه في اللحظة ذاتها. لكنه على عكس الفنون المتعارف عليها لا يحاول تأبيد الحاضر والواقع بالكلمة أو بالتشكيل البصري أو غيرهما، بل يتم إنتاجهما واستهلاكهما في اللحظة نفسها دونما تشبث أو محاولة لسجن عاصفة في قارورة اسمها الفن. من ناحية أخرى ثمة طرافة وروح دعابة نادرة تكتنف تجربة «زِن» على العموم، كوميديا تكاد تتسم بالقسوة وجمود القلب أحيانًا، في تعاليها الرهيب على جميع مظاهر التجربة الإنسانية حبيسة الأقطاب المتعارضة من خير وشر وحب وكراهية، إلى آخره.

هل يعني هذا انعدام المسؤولية الأخلاقية لدى راهب «زِن»؟ هل يعني هذا أن يغسل المنتمي لهذا المذهب يديه من شقاء البشر وبؤسهم، موليًا ظهره لهم، مكتفيًا بتخليص نفسه من أوهام وضلالات العقل والعلائق؟ يشير «آلان واتس» في كتابه إلى هذه النقطة بكل وضوح، وما ينطوي عليه مبدأ «قبول كل الأشياء، الجيدة منها والسيئة»، إذ يمكن من خلاله تبرير أبشع أنواع الشرور والعنف، ويمكن لشخص سيئ أو مريد غير ناضج أن يتخذ مذهب «زِن» ذريعة للتحلل من المسؤولية، بل والمشاركة في الأذى ولو بالصمت والتجاهل. غير أن النظام الرهباني الصارم - بل القاسي أحيانًا - لا يدع مجالًا لهذا الخلط، ويتجلى الحل العملي في ألا يسلك أي إنسان طريق «زِن» «قبل أن يكون قد كيَّف نفسه وفق نظام أخلاقي شامل».

كيف تتولد تلك الطاقة الهائلة والانغماس التام في الواقع الراهن ومعانقته بلا تشبث من غير أن ينحدر صاحبها - راهب «زِن» مثلًا - في هوة الجنون، ويصير أقرب إلى عبيط القرية؟ الإجابة باختصار هي الانضباط الذاتي، أو لنقُل ضبط الذات، وهو ما لا يقتصر على ترويض العقل والنفس، بل

بالأساس الالتزام الطوعي بالنظام الصارم، واتباع الفضيلة بمعناها الشامل على الأقل في البوذية.

> لذلك أصر معلمو «زِن» دومًا على التدريب الشديد كتمهيد لممارسة «زِن». ويشار لهذا التدريب بشكل فاتن بـ«النضوج الطويل للرحم المقدَّس»، ولا يحصى عدد القصص التي تُحكى عن النظام الذي فرضه المعلمون على أنفسهم في المراحل الأولى من تطورهم، وكيف حققوا التحكم التام بأفكارهم وانفعالاتهم، وكيف قوَّوا صلابتهم في مواجهة الصقيع والثلج في أديرة منهارة، لا سقوف لها وتتلألأ النجوم فيها في الليل.

* * *

في خاتمته للكتاب يعود «آلان واتس» للتشديد على الفكرة المركزية، وهي أن ««زِن» تماسٌّ مباشر مع الحياة، وجمع للذات والحياة في تناغم ووحدة وثيقة، بحيث ينسى كل تمييز، ويتم تجنب كل رغبة بالامتلاك، إذ لا وجود لمن يمتلك، ولا وجود لما يمكن امتلاكه...».

* * *

هكذا يجب أن تتأمل هذا العالم العابر
نجمٌ في الفجر، فقاعةٌ في جدول
وميضُ برقٍ في سحابة صيف
ضوءُ قنديلٍ متراقص
شبحٌ، وحلم
من «السوترا الماسية»

شكر واجب

كُتبت مادة هذا الكتاب ونُشرت على مدى سنوات، وما كان لها أن تُجمع بين غلافَي كتاب إلا بتشجيع صديقي باسم عبد الحليم أولًا فله جزيل الشكر والامتنان، وإحساسي ثانيًا بأنه قد يكون من بين هذه المقالات المتفرقة، والمنشورة هنا وهناك، ما يستحق مصيرًا آخر، حتى لا يطويه النسيان بمجرد نشره وقراءته، وخصوصًا حين لا ترتبط موضوعاته وهمومه بلحظة عابرة أو مسألة أثيرت لبعض الوقت. كما أشعر بامتنان بالغ نحو جميع الزملاء والأصدقاء، من الصحافيين والكُتاب ومحرري المواقع، من حرضوني على كتابة بعض مواد الكتاب، على مدى سنوات، وأولوني ثقة أتمنى أن أكون جديرًا بها، وأعانوني على هزيمة التردد والشك في قدرتي على الكتابة غير القصصية، واستطعت بمساعدة بعض هؤلاء أن أكتب بانتظام ولو لبعض الوقت عن قضايا وهموم ومسائل راودتني وخطرت لي، ولم تكن لتجد لها موضعًا في سياق الكتابة الإبداعية ذات الأشكال المتعارف عليها. يضيق المجال هنا عن ذكر أسماء جميع أولئك الزملاء، لكني أود أن أخص بالذكر الشاعر والصحافي الأستاذ سيد محمود، الذي وثق فيَّ خلال فترة رئاسته لتحرير جريدة «القاهرة»، ودعاني لكتابة زاوية أسبوعية ثابتة على مدى عامين تقريبًا، وكانت تلك الفترة تدريبًا مثاليًّا على هذا النوع من الكتابة، وقد وجدتْ بعض سطور تلك الزاوية طريقها لكتابي هذا، بعد العمل عليها من جديد.

كما لا أنسى فضل الصديق والأخ الكاتب والمترجم والمحرر أمير زكي، بتشجيعه لي على الكتابة والإسهام في موقع «المنصة»، خلال فترة طويلة من عمله كأحد محرري الموقع، والأستاذة ليلى أرمن بدعوتها لي للكتابة عن مجموعة كتب ذات أبعاد روحية ونفسية على موقع «مدى مصر». لهما ولجميع الزملاء الآخرين ممن تعاونت معهم ولو لمرة واحدة، بكتابة شهادة هنا أو مقال هناك، جزيل الشكر، فلولا حرصهم ومطاردتهم لنا، في بعض الأحيان، نحن الكُتاب المزاجيين، لافتقرت حصيلتنا من الكتابة إلى قدر معتبر، قد يكون بعضه جميلًا وخليقًا بحياة أطول ولو قليلًا.

يأخذنا الكاتب محمد عبد النبي (القائمة القصيرة لجائزة بوكر العربية، جائزة ساويرس الأدبية، جائزة معهد العالم العربي في باريس) إلى غرفة الكتابة، لنستكشف معه فيها جوانب أخرى للأدب، من زوايا غير مباشرة، وبعيدة قليلًا عن مطالب التقنية والحِرفة، مثل: كيف تتشكل ذائقتنا الأدبية عبر القراءة؟ وما دور التذكر والنسيان فيها؟ وأسئلة أخرى تتناول قيمة الصمت والعزلة واتخاذ مسافة، ومعنى أن ننصت، والعلاقة بين الموسيقى والكتابة.

تطرح المقالات أسئلتها الخاصة، وتغامر في بعض الأحيان بتقديم إجابات غير نهائية، وفي هذا كله تستند بوضوح إلى تجارب أدبية وفنية وتتجادل معها وتستفهمها؛ قد تكون تلك التجارب رواية أو قصيدة أو فيلمًا، أو حتى مشهدًا بعينه من رواية تحولت إلى أكثر من فيلم، مثل مشهد قمصان جاتسبي الملونة في رواية «جاتسبي العظيم»، ولغز الجمال الذي قد يدفعنا من رهافته إلى البكاء.

رحلة أدبية ممتعة وعميقة.